

Kunst und Künstler des 16., 17. Und 18. Jahrhunderts: bd. Kunst und ...

A. Wolfgang Becker, Adolph Görling

Kunst und Künstler

des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

III. Achtzehntes Jahrhundert.

Kunst und Künstler

des

Achtzehnten Jahrhunderts.

Biographien und Charakteristiken

von

A. Wolfg. Becker und Dr. Adolph Görling.

Mit Portraits und anderen Illustrationen in Holzschnitt.

Leipzig.
Verlag von E. A. Seemann.
1865.

3/3

Vorwort.

In Folge des ihm von der Verlagsbuchhandlung gewordenen Auftrags hat der Unterzeichnete die Herausgabe des dritten, das achtzehnte Jahrhundert umfassenden, Bandes dieses Werkes übernommen. Der größte Theil der Arbeit war bereits von dem, durch äußere Umstände an dem Abschlusse seines Werkes behinderten, Verfasser der ersten beiden Bände besorgt, und hielt ich es nicht für angemessen, an den fertig vorliegenden Parthien etwas zu ändern und die Urtheile und Ausführungen, wo ich sie im Einzelnen vielleicht anders gewünscht, nach meinem persönlichen Gutdünken zu ändern.

Selbstredend mußte auch das ganze Gerüst des Unternehmens von mir respectirt werden, sodaß mir eigentlich nur die Ausfüllung der noch offen gelassenen Parthien zufiel. Diese waren: ein Abschnitt aus der Bildhauergeschichte der französischen Zopfzeit, die Darstellung der englischen Künstlergeschichte, die Schilderung der Hauptmeister des mit Canova beginnenden neuen Zeitalters der Plastik und eine Skizze über den, an letztere sich anreihenden, auf das neue Jahrhundert und die zweite Renaissance hinweisenden Jakob Asmus Carstens.

Was von mir zum Abschluß des mit so vieler und nicht unverdienter Anerkennung aufgenommenen Werkes geschehen ist, wird, hoffe ich, den Werth desselben nicht verkümmern und der ihm zugewandten Gunst kunstsinniger Leser keinen Eintrag thun. Für einzelne Mängel mag mich die Kürze der zur Vollendung vorgeschriebenen Zeit entschuldigen. Einiges Verdienst um die Erweiterung der kunstgeschichtlichen Literatur glaube ich

mir durch die Schilderung des englischen Kunstlebens und seiner hervorragenden Größen erworben zu haben, da — wie denn überhaupt das vorige Jahrhundert von den Kunsthistorikern sehr stiefmütterlich behandelt wird — meines Wissens kein Werk, nicht einmal ein englisches, existirt, welches eine klare und zusammenhängende Uebersicht über die Leistungen der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts darbietet; — und doch gehören grade diese Leistungen zu dem Anziehendsten und Interessantesten, was die mehr verschrieene als erforschte und trotz ihres schlechten Rufes in mancher Hinsicht so überaus reizvolle Zopfzeit hervorgebracht.

Leipzig, im October 1864.

Dr. Ad. Görling.

Inhalts-Verzeichniß.

Druckfehler.

Seite 28, Zeile 38 v. u. lies Herrschsucht statt Herrschaft.
„ 320, „ 1 v. o. lies Unter statt Von.

Andreas Schlüter,

Baumeister und Bildhauer.

Andreas Schlüter.

(1662—1714.)

An der Schwelle des achtzehnten Jahrhunderts, zu einer Zeit, wo in Deutschland das Kunstleben gänzlich darniederlag und an den übrigen Culturstätten Europas meist nur von den Reminiscenzen besserer Tage zehrte, begegnen wir einem Künstlergeiste, der in seiner einsamen Größe nur um so bedeutender und auffallender aus der Schaar anspruchsvoller Mittelmäßigkeiten hervorragt. Zwar nicht frei von den Einflüssen eines in decorative Geschmacklosigkeiten verfallenen Zeitalters, wohl auch wider Willen genöthigt, seine eigene Erkenntniß des Schönen dem nachzusetzen, was die Fürsten und Großen seiner Zeit für schön hielten, bekundet doch Andreas Schlüter in seiner schöpferischen Thätigkeit als Bildhauer wie als Baumeister ein so mächtiges Gefühl für edle Formen und wohlgefällige Verhältnisse, eine so originale Kraft der Erfindung, daß kein Zeitgenosse den Vergleich gegen ihn aushält. Genährt an den Vorbildern der glücklichsten Periode der Renaissance macht dieser Schönheitssinn sich trotz des verkommenen Geschmacks seiner Zeit oft in bewunderungswürdiger Weise geltend, und grade die größten und aller Welt vor Augen liegenden Werke seiner Meisterhand haben kaum einen Anflug von dem hohlen Prunkstyle der Architektur und dem theatralischen Pathos der Plastik, welches der Gefühlsweise jener modernen Halbgötter angemessen war, die sich zu göttlich dünkten, um menschlich zu empfinden, und doch zu sehr Creatur waren, um nicht in ihrem Gottgefühl dem Lächerlichen zu verfallen.

Als Baumeister hat sich Schlüter in dem herrlichen Königsschlosse zu Berlin ein großartiges Denkmal errichtet, als Bildhauer von außerordentlichen Gaben kennzeichnet ihn das nicht weit davon entfernte eherne Kolossalstandbild des großen Kurfürsten, nach beiden Seiten hin bedeutend erscheint er in dem plastischen Schmucke des Zeughauses, welcher den Gedanken des Bauwerks in ebenso glücklicher Weise ausprägt, wie er durch seine Mannigfaltigkeit für den Reichthum der Erfindungsgabe des Künstlers, in der feinen Detailausführung für die volle Hingebung desselben an sein Werk, für seine treue, selbstlose Liebe zur Sache Zeugniß ablegt.

Schlüter war eine ächte Künstlernatur. Ihm galt nichts höher als die innerste Ueberzeugung von dem Werthe seiner Schöpfung. Ueber dem Bestreben, sich selbst Genüge zu leisten, vergaß er alle anderen, namentlich alle ökonomischen Interessen. Wohl beglückte ihn das Lob und die Anerkennung seines königlichen Gönners, aber er nahm den Zoll der Achtung mit jenem bescheidenen Stolze hin, der auf dem Bewußtsein treuer Pflichterfüllung ruht und gern auf äußere Zeichen der Ehre Verzicht leistet. In der Emsigkeit seines Schaffens erinnert er an Peter Vischer, mit dem er auch das künstlerische Streben theilt, seinen charaktervollen, aus ernstem Naturstudium hervorgegangenen Gestalten ideale Züge zu leihen, ihnen den Stempel geistiger Bedeutsamkeit aufzudrücken. Mit seiner graden, vertrauensvollen Denkart, seinem ehrenfesten Charakter, seinem arglosen Gemüthe ist er dem Albrecht Dürer zu vergleichen, dessen Verhältniß zu Kaiser Maximilian Schlüters Stellung zu Friedrich I. in vielen Stücken ähnlich sieht, mag auch der Vergleich zu Gunsten des preußischen Königs ausfallen, der künstlerische Talente jedenfalls besser zu würdigen und in fruchtbarerer Weise auszunutzen wußte, als der von pedantischen Stubengelehrten gegängelte Kaiser.

In seiner Auffassung des plastischen Kunstwerks wurde Schlüter wesentlich durch niederländische Einflüsse bestimmt. Der ihm geistig am nächsten verwandte Meister ist Arthur Quellinus, geboren 1607 zu Amsterdam und wahrscheinlich in den siebenziger Jahren des 17. Jahrhunderts verstorben *). Auch Schlüters Gestalten erscheinen von derb sinnlicher Fülle, mächtig im Bau des Körpers, aber auch gewaltig und ergreifend im Aus-

*) Vergleiche Band II Seite 239. — W. Lübke ist geneigt, ihm das Grabmal des Grafen Sparr in der Marienkirche zu Berlin zuzuschreiben. Siehe dessen Geschichte der Plastik S. 712.

druck der Gefühle und Leidenschaften, plastische Uebersetzungen der Formensprache eines Rubens. Dieser innige Zusammenhang der Kunstweise Schlüters mit dem Charakter der gleichzeitigen oder der jüngsten Vergangenheit angehörigen Bilderwerke unserer stammverwandten westlichen Nachbarn erklärt sich nicht so sehr aus dem gemeinsamen Grunde des germanischen Naturgefühls, als aus den factischen Beziehungen, welche seit dem Regierungsantritt des Kurfürsten Friedrich Wilhelm zwischen den brandenburgischen Ländern und der holländischen Republik bestanden. Mit den politischen und staatsökonomischen Anschauungen, welche jener große Fürst zum Heil und Segen seiner deutschen Staaten aus den protestantischen Niederlanden herübergebracht hatte, wurde zugleich ein beträchtliches Contingent holländischer Industrie, Kunst und Gelehrsamkeit in die Marken verpflanzt. Die frischen Keime geistigen Lebens, welche die kühne selbständige Politik des jungen Herrschers, nachdem die Stürme des dreißigjährigen Krieges ausgetobt hatten, im deutschen Norden hervorbrechen ließ, erhielten von Holland ihre Befruchtung, und noch bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus besaß die Heimat Rembrandts ihre Vertreter in dem Kunstleben der preußischen Metropole *).

Von Geburt war Andreas Schlüter freilich kein Brandenburger. Aber auch die Orte, in denen er seine Jugendzeit verbrachte, standen in den lebhaftesten Beziehungen zu den Generalstaaten. In Hamburg sah er 1662 das Licht der Welt, in Danzig bestand er seine Lehrzeit. Beide Städte zeichneten sich zu jener Zeit durch eine im Vergleich zu dem deutschen Hinterlande immerhin bemerkenswerthe Regsamkeit des geistigen Lebens aus. Namentlich Danzig, dessen alte Kunsttradition durch die Thätigkeit eingewanderter holländischer Baumeister und Bildhauer frisch erhalten wurde, während Hamburg berufen war, bei der Neugestaltung der literarischen Zustände in Deutschland eine wichtige Rolle zu spielen. Wir sehen also, daß nicht ungünstige Umstände im Spiele waren, um die geistigen Anlagen Schlüters frühzeitig zu wecken und zu entwickeln.

Ueber die Lebensschicksale des großen Meisters lassen uns die Annalen der Kunstgeschichte fast ganz im Dunkel. Auch der volle Umfang seiner schöpferischen Thätigkeit läßt sich aus den Daten, die darüber aufgefunden sind, nicht ermessen. Er selbst hat es in übertriebener Bescheidenheit ver-

*) Einer der letzten war der Bildhauer Johann Taffaert (1729—1788), der Lehrer Gottfried Schadows.

schmäht, sich um seinen Nachruhm zu kümmern; er hat der Welt nicht einmal die Züge seines Antlitzes hinterlassen, für deren Verewigung doch so mancher Stümper voreilige Sorge trägt. Außer den dürftigen Nachrichten, welche sich bei Marperger*) finden, haben nur die königlichen Archive in Berlin nähere Aufschlüsse über Schlüters Wirken geben können. Der Inhalt der bezüglichen Actenstücke**) wirft glücklicherweise hier und da ein Streiflicht auf die persönlichen Verhältnisse und die hervorstechenden Charakterzüge des Meisters und hat zugleich die elenden Versuche seiner Neider zu nichte gemacht, ihren eignen Namen mit gestohlenen Lorbeeren zu schmücken***).

Andreas Schlüter war der Sohn eines Hamburger Bildhauers, von dessen Leben und Wirken so gut wie Nichts bekannt ist. Wahrscheinlich war der Vater des Sohnes erster Lehrer, starb aber nach seiner Uebersiedelung nach Danzig zu früh, um die künstlerische Erziehung des jungen Andreas vollenden zu können. An seine Stelle trat David Sapovius, der als ein in seinem Fache geschickter Mann gerühmt wird. Nachweisbare Werke seiner Hand scheinen nicht vorhanden zu sein. Wenn ihm das Hauptverdienst der Ausbildung seines großen Schülers zufällt, so war er ohne Zweifel ein Künstler von tüchtigen Kenntnissen und gutem Geschmacke. Es läßt sich indeß vermuthen, daß der jedem bedeutenden Talente innewohnende Drang nach Vervollkommnung, nach Erweiterung des geistigen Gesichtskreises, den jungen Schlüter auf Reisen getrieben habe. Ob er Italien oder Holland besucht, muß dahingestellt bleiben. Zwingende Gründe sind ebensowenig für die letztere, wie für die erstere Annahme vorhanden†).

---

*) Marperger, Historie und Leben der berühmtesten europ. Baumeister. Hamb. 1711.

**) Größtentheils mitgetheilt von K. F. v. Klöden in dessen Werke über Schlüter. Berl. 1862.

***) Solche Versuche gingen nicht blos von seinen ränkesüchtigen Rivalen Eosander von Göthe aus, der höchstwahrscheinlich eine große Menge Schlüterscher Zeichnungen unterschlagen und zu seinen Zwecken benutzt hat, sondern auch von dem Gießer Jacobi, der sich gern als den eigentlichen Urbeber des Kurfürstendenkmals hinstellte, weshalb auf dem Brustbilde, welches er von sich stechen ließ, auch eine Abbildung des Schlüterschen Meisterwerkes figurirt. Schlimmer noch trieb es ein gewisser Bröbes, der Schlütersche Entwürfe in Kupfer radirte, dann aber unbemerkter Weise den Namen Schlüters auskratzte und seinen eigenen darunter setzte. Diese Spitzbüberei erscheint um so gemeiner, wenn man erfährt, daß Bröbes nach der Amtsentsetzung Schlüters nichts Eiligeres zu thun hatte, als den Meister in einem satyrischen Kupferstiche zur Zielscheibe eines wohlfeilen Spottes zu machen.

†) Die Meinung v. Klödens (a. a. O. S. 7), Schlüter habe nach Michelangelo studirt

Jedenfalls muß das Talent Schlüters schon früh zur Entfaltung und Anerkennung gekommen sein; denn bereits in seinem neunundzwanzigsten Jahre treffen wir ihn in einer ausgezeichneten Lebensstellung an, die er vermuthlich schon seit längerer Zeit einnahm. Er war damals Baumeister in Diensten des Königs von Polen, Johann III. Sobieski, welcher ihn mit der Ausführung und Ausschmückung verschiedener Bauten in Warschau betraute. Im Jahre 1692 erhielt er einen Ruf nach Berlin, zunächst um zur baulichen Verschönerung der kurfürstlichen Residenz das Seinige beizutragen. Obwohl ihm kein fester Gehalt zugesichert wurde, ging er doch auf die Berufung ein, vielleicht von der Hoffnung getragen, am Hofe des prachtliebenden Kurfürsten einen ausgedehnteren und ruhigeren Wirkungskreis zu finden, als inmitten des Polenreichs, welches fortdauernd von innern Stürmen bedroht war.

In Berlin fand er an dem Oberbaudirector J. A. Nering, dem Urheber des prächtigen Zeughauses, einen wohlwollenden, mit ihm in Dingen des baulichen Geschmacks vollkommen harmonirenden Vorgesetzten. Seine erste Arbeit galt dem plastischen Schmucke der neuzuerbauenden langen Brücke, derselben, auf welcher später das Standbild des großen Kurfürsten errichtet wurde. Die an den Brückenbögen in Sandstein ausgeführten Reliefs, welche durch Witterungseinflüsse leider gänzlich zerstört wurden, vielleicht auch andere Arbeiten erwarben ihm von vorn herein volle Anerkennung. Beweis dafür ist, daß Friedrich III. ihm, in Folge einer durch Nerings Empfehlung unterstützten Petition, im Jahre 1694 eine feste Besoldung von 1200 Thalern gewährte unter Verleihung des Titels eines Hofbildhauers und unter der Bedingung, daß Schlüter außer den plastischen Arbeiten für den Hof auch den Unterricht an der im Entstehen begriffenen Akademie für Bildhauer übernehme, dahingegen sich ohne Erlaubniß des Kurfürsten nicht mit fremden Aufträgen befasse.

und diesen Meister zu seinem Vorbilde genommen, bedarf kaum einer Widerlegung. Die Vorliebe für die Darstellung des Nackten wird jeder begabte Bildhauer mit Schlüter theilen, ohne deshalb von dem großen Buonarotti gelernt zu haben. Der Ruhm des alten Meisters war gegen Ende des 17. Jahrh. völlig übertönt durch die Bernini'sche Lärmtrompete, und die Uebertreibungen des Muskel- und Geberdenspiels, zu denen sich Schlüter bisweilen unter Preisgebung der plastischen Stilgesetze verleiten ließ, können nur auf Rechnung des von Bernini und seinen französischen Nachtretern beherrschten Modegeschmacks gesetzt werden. Uebrigens war Bernini in vielen Stücken nicht so schlecht, als sein späterer Ruf und in dem Guten, namentlich seinen hübschen Kinderfiguren, war er für Schlüter ein glückliches Vorbild.

Schlüters nächste Aufgabe waren die Stuckaturen an der Decke des Marmorsaales im Schlosse zu Potsdam. Ein wichtigeres und umfassenderes Werk lag ihm gleichzeitig in der plastischen Verzierung des im Jahre 1695 begonnenen Zeughausbaues vor. Kein Gebäude neuerer Zeit vielleicht weiß durch Anlage und Ausschmückung lebendiger und eindringlicher von dem Zwecke seines Daseins zu erzählen, als dies aus Nerings und Schlüters verbundenen Geistern hervorgegangene Bauwerk. Das Giebelfeld der Hauptfaçade schmückte unser Meister mit einer Darstellung des Kriegsgottes, ruhend auf zusammengehäuften Trophäen, Waffen und Standarten und umgeben von nackten Kriegern, die seines Winks gewärtig sind. Aehnlich im Gedanken ist die Freigruppe, die sich zur rechten Seite des Giebels über der Dockengalerie des Daches in schönem Aufbau erhebt, nur daß hier Mars, zum Kampfe bereit, sich erhoben hat, und seine nackten Gesellen ebenfalls in lebhafter Erwartung des Aufbruchs zu harren scheinen. Der Blick des Gottes ist zur Linken gewandt, wo sich in entsprechender Weise Pallas Athene, die kampfbereite, weise Beschützerin der staatlichen Ordnung und der Wissenschaften, zwischen kriegerischem Apparat im Kreise ihrer Getreuen erhebt, jedoch wie beschwichtigend die Hand gegen den Kriegsgott ausstreckend: denn die wilden Mächte des Krieges sollen nur dann entfesselt werden, wenn höhere Staatszwecke es gebieterisch fordern. Die weiterhin den Dachfirst verzierenden Trophäen sind von dem Bildhauer Hulot erfunden und ausgeführt, dagegen gehören Schlüters Erfindung die verschiedenartigen Helme an, welche je an einem Schlußsteine der Fensterbögen des unteren Stockwerks ausgehauen sind. Sie bilden eine wahre Musterkarte schöner Formen für die kriegerische Kopfbedeckung und zeugen in ihrer Mannigfaltigkeit, wie in ihrer sorgsamen Ausführung für die treue Liebe des Meisters zur Kunst, die auch in nebensächlichen Decorationsstücken, für welche die große Menge nur einen flüchtigen Blick hat, sich nicht mit dem Handwerksmäßigen begnügen mag. Einen tiefern Blick in die ernste, gedankenvolle Seele des großen Meisters läßt die Betrachtung des plastischen Schmuckes thun, welcher die Schlußsteine der Fensterbögen des Innenhofes ausfüllt. Es sind die kolossalen Köpfe sterbender und entseelter Krieger. Draußen, wo der rege Verkehr den Menschenstrom täglich vorüberführt an der großen Rüstkammer des Reiches, da erscheint das Gebäude, sonnig beleuchtet, in heiterm, festtäglichem Schmuck. Eine ernste Mahnung aber richtet der Meister an diejenigen, welche Pflicht und Beruf in den stillen, beschatteten Hofraum führt. Nicht in abschreckender Gräßlichkeit erscheint

hier der Tod, wie etwa ein Berninisches Skelett, aber tief ergreifend durch die Wahrheit, fesselnd durch die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Gedenkt auch der Schrecken des Krieges, ehe ihr den Frieden brecht! Das mit diesem



Der große Kurfürst, nach Andreas Schlüter.

Gedanken im engsten Zusammenhange stehende Gebilde über der hinteren Pforte, welches die Reue darstellte, ist leider nicht mehr vorhanden.

Der Baumeister Nering starb schon im Jahre 1695 und die Leitung

des Baues ging in die Hände des Architekten Grünberg über, dem vom Kurfürsten das Amt seines Vorgängers übertragen wurde. Gleichzeitig fand aber auch Schlüter als Hofarchitekt Verwendung, ob auf Nerings oder eigne Veranlassung, ist unbekannt. Wahrscheinlich nahm die Baulust Friedrichs III. in dem Maße zu, daß ein Einziger zum Entwerfen und Ausführen der Projecte nicht mehr ausreichte. So baute Schlüter im Jahre 1695 und 1696 das Schloß Charlottenburg als Landsitz für die Kurfürstin Sophie Charlotte (jedoch ohne die Kuppel und die niedrigen Flügel, welche später von Eosander von Göthe ohne sonderlichen Geschmack zugefügt wurden). Auch die Decoration der Innenräume wurde von ihm entworfen und zum Theil von seiner Hand ausgeführt. Außerdem übernahm er während derselben Zeit den Entwurf und die Modellirung des Standbildes Friedrichs III., welches, 1797 von Jacobi gegossen, nach mannigfachen Schicksalen — (es lag lange Zeit vergessen in der Festung Spandau und war 1764 nahezu in Gefahr, als Stückgut eingeschmolzen zu werden) — vor dem Schlosse zu Königsberg seinen Platz gefunden hat.

Geduldig ließ sich Schlüter eine große Arbeit nach der andern aufbürden, und es bewährte sich an ihm die alte Wahrheit, daß, je mehr Last Jemand in gefälliger Nachgiebigkeit auf seine Schultern laden läßt, um so größer die Anforderungen der Belästiger werden. Er war als Bildhauer und Lehrer an der Akademie angestellt. Nach und nach wurde aber seine Thätigkeit in immer ausgedehnterer Weise auch für architektonische Zwecke in Anspruch genommen. Ohne Widerstreben unterzog er sich dem seine Zeit und seine Kräfte im Uebermaß anstrengenden Dienste, in der bescheidenen Hoffnung, daß man wenigstens seine Stellung verbessern und den anerkennenden und lobenden Worten auch klingende Beweise der Huld folgen lassen würde. Aber er hoffte vergebens. Im Jahre 1698 mußte er zu seinen anderen Arbeiten auch noch die Fortführung des Zeughausbaues übernehmen, die ihm jedoch 1699 auf eine bescheidene Vorstellung von seiner Arbeitsüberbürdung wieder abgenommen wurde. Der Kurfürst mochte wohl zu dem Einsehen gekommen sein, daß das Maß der Arbeit, welches Schlüter ertragen konnte, voll sei; hatte er doch dessen Kräfte zu zwei neuen großartigen Projecten in Anspruch genommen, deren rasche Ausführung er nur dadurch erkaufen konnte, daß er minder bedeutende Aufgaben in andere Hände legte.

Das eine dieser Projecte war die Herstellung eines kolossalen Reiterstandbildes seines Vaters, welches auf dem Mittelpfeiler der langen Brücke

errichtet werden sollte. Das andere galt dem Umbau des alten Schlosses und des dazu gehörigen, im Laufe der letzten Jahrhunderte entstandenen Häusercomplexes, welcher theils niedergerissen, zum größten Theile aber in einen einzigen großen Prachtbau eingereiht werden sollte. Inzwischen war nämlich der Zeitpunkt herangekommen, wo Friedrich III. der Erfüllung seines höchsten Lebenswunsches entgegensehen durfte. Seiner Selbsterhebung zum Könige von Preußen standen erhebliche Hindernisse nicht mehr entgegen. Der neuen Würde angemessen sollte auch das Residenzschloß in der Hauptstadt des Reiches sein, und Schlüter war dazu ausersehen, den Plan zu diesem Prachtbau zu entwerfen und auszuführen; eine Aufgabe, groß und umfassend genug, um die Kräfte eines auch noch so genialen Meisters Jahre lang völlig in Anspruch zu nehmen.*)

---

*) Das Bestallungsdekret Schlüters als Schloßbaudirector lautet:

„Wir Friedrich III. von Gottes Gnaden, Markgraf und Kurfürst zu Brandenburg rc. Urkunden und fügen hiermit zu wissen. Demnach Unser bisheriger Hofbildhauer Andreas Schlüter den bei Unserm hiesigen Kurfürstlichen Residenzschlosse angefangenen Bau bisher zu Unserm gnädigsten Vergnügen geführt, und wir dabei dessen in dem Bauwesen erlangte gute Wissenschaft, wie nicht weniger seinen bei solchem Werke bezeigten sonderbaren Fleiß und Sorgfalt in gnädigste Consideration gezogen, daß Wir dannenhero bewogen worden, denselben zu Unserm Schloßbau-Direktor in Unserer hiesigen Residenz zu bestellen und anzunehmen. Thun solches auch hiermit und kraft dieses, und bestellen ihn zu Unserm Schloßbau-Direktor, also und dergestalt, daß Uns derselbe wie bishero, also auch noch ferner getreu, gehorsam und gewärtig sein, Unsern Nutzen und Bestes nach seinem äußersten Vermögen suchen und befördern, Schaden und Nachtheil dahingegen verhüten und abwenden, insonderheit aber auf Unsern Schloßbau und die dabei arbeitenden Handwerker fleißig Acht haben, daß alles denen gemachten Desseins und Abrissen gemäß zierlich und dauerhaft verfertigt, die Materialien zu rechter Zeit und in den wohlfeilsten Preisen angeschafft, und wohl zu Rathe gehalten, auch die Unkosten gebührend menagirt werden, pflichtmäßige Sorge tragen, wenn wir einige neue Gebäude anrichten, oder an den vorigen etwas ändern lassen wollen, die Abrisse und Vorzeichnungen, so wir deshalb von ihm verlangen werden, seinem besten Verstand nach verfertigen, Unsere gnädigste Intention und Willensmeinung darüber in Unterthänigkeit einholen, und im Uebrigen Unsers Schloßhauptmanns, an welchen er hiermit verwiesen wird, Befehls leben, nebst demselben, oder falls dieser abwesend sein möchte, ohne ihn, Unser allhiesiges Residenzschloß zum wenigsten alle 14 Tage aller Orten besichtigen, demselben sowohl mündlich als schriftlich darin referiren, und wenn etwas schadhaft befunden wird, solches sofort repariren lassen, auch in Summa sich überall dergestalt bezeigen und verhalten solle, wie es einem geschickten und treu-fleißigen Hofbaudirektor wohl ansteht, eignet und gebühret, auch seine Pflicht, womit er sich uns unterthänigst verbunden, erfordert. Dahingegen haben wir ihm für solche seine unterthänigsten Dienste jährlich Eintausend Thaler aus den Baugeldern zu erheben, in Gnaden versprochen und zugesaget, jedoch, daß er davon die erforderlichen geschickten und tauglichen Personen zum Zeichnen und Messen, und was sonst bei diesem Werke erfordert wird, unterhalten, auch die Materialien für selbige anschaffen solle, gestalt Wir

Das Kurfürstenstandbild beschäftigte Schlüter seit dem Jahre 1697. Zur Modellirung desselben bediente er sich der Beihülfe einiger Bildhauer, vielleicht Zöglinge der jungen Akademie. Im Jahre 1699 waren die Modelle zu dem Standbilde und den am Fußgestell anzubringenden vier gefesselten Sclaven fertig. Im folgenden Jahre führte Jacobi den Guß aus, zu welchem Ende Schlüter das neue Gießhaus hinter dem Zeughause, welches zugleich zur Stückgießerei dienen sollte, erbaut hatte. Die Aufstellung erfolgte aber erst im Jahre 1703 unter großem Schaugepränge. Wir verzichten auf eine nähere Beschreibung dieses allbekannten, in Abbildung unseren Text begleitenden Meisterwerks, von welchem zumeist gilt, was wir Eingangs über die Kunstweise Schlüters gesagt haben. Das, was der bessere Geschmack etwa an diesem wahrhaft majestätischen, eines großen Fürsten würdigen Denkmale anders wünschen mag, das römische Kostüm des Kurfürsten, die barocken Auswüchse des zu niedrig gehaltenen Fußgestells und die unruhigen, sich dem Aufbau des Ganzen nicht recht anschließenden Figuren der Gefesselten, — kann man um so getroster auf Rechnung des Zeitgeschmacks setzen, als die Hauptfigur, Roß und Reiter, Alles übertrifft, was die monumentale Plastik von den Zeiten Bernini's bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts geleistet hat.

Auch bei dieser Meisterschöpfung mußte sich Schlüter mit der allgemeinen Bewunderung und den huldvollen Worten des Königs genügen lassen; — oder sollte ihn sein hoher Herr vielleicht in den Adelstand erhoben haben, wie es das Wörtchen „von“ in dem Berliner Adreßbuche*) der folgenden Jahre vermuthen ließe? Wahrscheinlich erschien dem Adreßbuchschreiber der Meister durch seine hohe Stellung und durch seine Kunst ohnehin schon geadelt. Genug — Schlüters Vermögensverhältnisse, statt sich zu bessern, waren von Jahr zu Jahr zurückgegangen, da er in Folge des Schloßbaues zu einer Menge Ausgaben genöthigt wurde, zu deren Bestreitung sein inzwischen — aber wieder erst in Folge einer bescheidenen Supplik — auf 2200 Thaler erhöhtes Jahrgehalt nicht ausreichte. Den Klagenden hatten die Räthe des Königs oder dieser selbst auf bessere Zeiten

denn Unserm ꝛc. Mathiassen hiermit gnädigst anbefehlen, sich hiernach gehorsamst zu achten, und Unserm Hofbaudirektor Schlütern sothane Eintausend Thaler quartaliter an 250 Thaler gegen Quittung auszuzahlen, auch den Anfang der Zahlung, wann das Quartal Luciae nächstkünftig fällig sein wird, zu machen. Urkundlich ꝛc. Kölln an der Spree, den 2. November 1699. Sign. Graf von Wartenberg.“

*) v. Klöden a. a. O. S. 189.

vertröstet, während Hoffeste, wie die Krönungsfeierlichkeiten und der Einzug des neugekrönten Herrschers in Berlin, Millionen verschlangen.

Der Schloßbau hatte im Jahre 1698 begonnen. Die Grenzen unserer Darstellung gestatten uns leider nicht, die schwierigen Bedingungen auseinanderzusetzen, welche dem Meister durch die ökonomischen Rücksichten auf Erhaltung einer Anzahl jener sechsundvierzig verschiedenen Baulichkeiten erwuchs, welche für die Bedürfnisse des Hofhalts nach und nach um den alten Kern des an der Spree belegenen, 1443 gegründeten Schlosses sich im bunten Durcheinander gruppirt hatten*). Erwähnen müssen wir dabei noch, daß Friedrich III., der einem unglücklichen Dilettantismus im Bauen huldigte, und deshalb bald hier bald dort an den in Ausführung begriffenen Plänen änderte, seinem Schloßbaudirector (welchen Titel Schlüter seit 1699 unter Beibehaltung seiner übrigen Aemter und Erhöhung seines Gehalts um 1000 Thaler führt), oft das Herz und die Arbeit schwer machte. Nicht genug ist der Muth, die Geduld und Ausdauer zu bewundern, mit welcher Schlüter über alle Schwierigkeiten hinwegkam, zu denen auch noch das Ungeschick und der widerspenstige Dünkel mancher der ihm untergebenen Handwerker zu rechnen ist, die Vieles besser wissen wollten als der zum Baumeister avancirte Bildhauer. Zu alledem mußte sich Schlüter noch gefallen lassen, daß seine Entwürfe zu dem malerischen und plastischen Schmuck der Innenräume vorher bei der nach französischem Muster eingerichteten Akademie die Censur passirten.

Mit beinahe unverzeihlicher Selbstverläugnung gab sich der rastlos thätige Meister der großen Aufgabe hin, die ihm gestellt war. Er hatte sich inzwischen verheirathet und die Ehe war mit Kindern gesegnet. Die Bedürfnisse seines Haushalts wuchsen daher von Jahr zu Jahr. Um seine Geschäfte in den verschiedenen Stadttheilen rasch genug besorgen zu können, mußte er Pferde und Wagen halten; um zu rechter Zeit die Zeichnungen für die Details des Schloßbaues fertig zu stellen, war er genöthigt, Hilfsarbeiter anzunehmen, die er ebenfalls aus seiner Tasche bezahlte. Dazu kam, daß er den Handwerksmeistern häufig Vorschüsse machen mußte, deren Rückerstattung lange auf sich warten ließ. So schmolz das kleine Vermögen, welches er besessen oder von seiner Frau ihm zugebracht war, immer mehr zusammen. Endlich, da er sich in seiner bedrängten Lage keines Rathes mehr versah, wagte er 1702 eine abermalige Eingabe um Gehaltserhöhung

*) Vergleiche darüber die ausführliche Darstellung bei v. Klöden a. a. O. S. 40 ff.

und Vergütung des gehabten Schadens. Die erstere, 1000 Thaler betragend, wurde ihm gewährt, die letztere blieb unberücksichtigt. Erst im Jahre 1705, wo bereits ein großer Theil des Schlosses unter Dach war, erhielt er auf nochmaliges Ansuchen *) eine außerordentliche Gratification von 8000 Thalern.

Dieser schöne Beweis königlicher Huld war leider der letzte Sonnenblick auf Schlüters mittlerweile mehr und mehr verdüstertem Lebenswege. Mit ungebeugtem Muthe und zäher Geduld hatte er alle Plackereien, Sorgen und Mühen ertragen, die ihm aus seiner Stellung erwuchsen. Auch schien die Hoffnung ihn nicht zu trügen, daß er endlich den verdienten Lohn finden werde; denn je näher die Vollendung seines Schloßbaues rückte, desto mehr wuchs die Befriedigung, welche der König darüber empfand. Um die Zeit, von welcher wir reden, fehlte nur noch der westliche, das große Quadrat nach der Schloßfreiheit zu abschließende Flügel, über welchem sich jetzt die Kuppel erhebt.

Gegen alle offenbaren Widerwärtigkeiten war Schlüter gewappnet, aber es fehlten ihm die Waffen gegen geheime Kniffe und Ränke, welche in der schwülen Luft eines üppigen Hoflebens so vortrefflich zu gedeihen pflegen.

---

*) Das Gesuch mag als ein beredtes Zeugniß des schlichten und treuherzigen Gemüthsart Schlüters hier einen Platz finden. Es lautet:

„Nachdem es Ew. Königlichen Majestät allergnädigst gefallen, mich zu dem Werk des Berlinischen Schloßbaues zu ernennen, so habe bei solchem und schon bis in die sieben Jahre verharret, und alle andere Weltlust in der Zeit vermieden, diese meine aufgetragene Arbeit emsig und fleißig fortgesetzt, auch dabei weder auf Geld, Kind und Weib gesehen, sondern einzig und allein dieses mein Ziel sein lassen, wie Ew. Königlichen Majestät ich bis an mein Ende treu-fleißig arbeite, und dadurch ein allergnädigstes Vergnügen schaffen möchte. Da nun der allerhöchste Gott seinen Segen auch dazu so verliehen, daß das Werk nicht allein bis hierher glücklich geführt, sondern überdies weit und breit in der Welt ein großer Ruhm erhalten, ich aber wegen der hierbei vielfältigen Ausgaben schier ganz zurückgekommen, als lebe ich in dem allerunterthänigsten Vertrauen, Ew. Königliche Majestät werden allergnädigst geruhen, mich endlich auch mit ein Theil der so lang allergnädigst versprochenen Königlichen allerhöchsten Gnade theilhaftig zu machen, damit ich mit den Meinigen mich ferner unterhalten, und aus meinen schweren Sorgen geholfen werde. Solche Königliche allerhöchste Gnade wird mich zu fernerem allerunterthänigsten Dienste ewig verbinden, und zu meinen Werken einen neuen Geist und Lust erwecken, und recht erweisen, daß einem arbeitsamen und tugendbegierigen Menschen, was Rechtes und Großes in der Welt auszurichten, die Königliche allerhöchste Gnade das Allernöthigste und Vornehmste ist. Getröste mich einer allergnädigsten Erhörung, und ersterbe Ew. Königlichen Majestät allerunterthänigster treu gehorsamster Knecht. Berlin, den 2. Mai 1705. Schlüter."

Je mehr er in der Gunst seines Fürsten stieg, je größern Ruhm er vor aller Welt gewann, desto zahlreicher wurden seine Neider und Widersacher in den höfischen Kreisen; denn Schlüter war ein redlicher Mann und verstand nichts von der feinen Kunst gefälliger Lügen. Indeß, nur ein Meister im Fache der Intrigue konnte es fertig bringen, den langjährigen, treuen Diener des Königs mit einem Schlage zu vernichten. Dieses Bubenstück vollbracht zu haben, ist das traurige Verdienst des Eosander Freiherrn von Göthe, eines eingewanderten, von deutschen Eltern stammenden Schweden, der auf Kosten des Kurfürsten eine künstlerische Ausbildung erhalten hatte und 1699 von seinen Reisen in Italien und Frankreich nach Berlin zurückkehrte. Er war dazu ausersehen, unter dem Titel eines Hofarchitekten die Rolle eines Generaldecorationsmeisters zu spielen, der der nachgeäfften welschen Sitte gemäß für allen decorativen Apparat zu sorgen hatte, dessen der Hof bei Ceremonien, Festlichkeiten, Operscenerien und Vergnügungen bedurfte. Er hatte eine militärische Erziehung gehabt und nahm den Rang und Titel eines Hauptmanns ein. Ein gewandter Cavalier, wußte er sich in den weiblichen Kreisen des Hofes sehr bald allgemein beliebt zu machen, namentlich auch bei der geistreichen Sophie Charlotte, die ihn selbst ihr Orakel in Sachen des Geschmacks nannte*). Auch der König hegte für den feinen Hofmann besonderes Wohlwollen und die höheren Hof- und Staatsbeamten, namentlich der damals sehr einflußreiche Minister Graf von Wartenberg unterließen es nicht, dem Schooßkind des Glückes zu huldigen.

Begreiflicher Weise war Schlüter diesem Manne ein Dorn im Auge. Der Ehrgeiz Eosanders war ebensogroß wie seine Eitelkeit und Mißgunst, und im Geiste sah er sich schon an Schlüters Stelle als Schloßbaudirector und künstlerisches Factotum des preußischen Staates. Es scheint, als ob er mit dem Grafen von Wartenberg das falsche Spiel abgekartet habe, welches ihn nahe an das Ziel seiner ehrsüchtigen Wünsche brachte. Die Umstände, welche zu diesem bedauernswerthen Ende führten, waren folgende.

Der König hatte in Holland ein Glockenspiel gekauft und wünschte natürlich, diese damals in Mode gekommene, geschmacklose Spielerei in Berlin zu verwerthen. Es wurde dazu ein alter baufälliger Thurm ausersehen, der sogenannte Münzthurm, in welchem sich die den Springbrunnen des

*) In einem Briefe an den brandenburgischen Gesandten im Haag. Vergl. v. Klöden a. a. O. S. 37 ff.

Lustgartens treibende Wasserkunst befand. Eosander rieth, von dem Grafen von Wartenberg unterstützt, zur Erhöhung dieses Thurms, während Schlüter vorschlug, einen ganz neuen Thurm an einer anderen Stelle zu erbauen, zumal da es längst in seinem Plane lag, den häßlichen Münzthurm in Rücksicht auf die neue Façade des Schlosses bis auf den Grund abzubrechen. Sein Vorschlag fand indeß kein Gehör. Graf Wartenberg, der als Finanzminister oft genug durch den Schloßbau und andere kostspielige Unternehmungen des Königs in Verlegenheit gekommen war, vertrat das Princip der Sparsamkeit, während Eosander in Rücksicht auf das bessere Ansehen zum Abbruch des oberen Thurmtheils rieth, wodurch man bei einem Neubau wenigstens die kostspielige Fundamentirung spare. Der neue Thurm sollte erst bis zu 280, dann aber, da der König sein kostbares Glockenspiel möglichst hoch angebracht wissen wollte, bis zu 500 Fuß ansteigen und Schlüter erhielt den Befehl, einen Riß anzufertigen. Den Entwurf brachte der Meister im Jahre 1702 zu Papier. Derselbe ist noch in mehreren Abbildungen vorhanden und läßt bei der Schönheit der Erfindung nur bedauern, daß die Ausführung unterbleiben mußte.

Es vergingen indeß noch einige Jahre, ehe zum Bau des Thurms verschritten wurde. Vergebens machte Schlüter inzwischen Einwendungen gegen die Benutzung der alten Fundamente, welche die ungeheure Last des hohen Thurmes schwerlich zu tragen im Stande seien. Auf Eosanders Betreiben wurde er dahin beschieden, daß er den Grundbau, wenn er ihn für zu schwach halte, verstärken möge. Schlüter ging denn auch wirklich in die ihm gestellte Falle. Um sich, zumal da er wußte, daß sein Widersacher ihn als Techniker nicht gelten lassen wollte, durch Ablehnung des Baues keine Blöße zu geben, begann er, nachdem alle Vorbereitungen getroffen waren, im Jahre 1705 das gefahrvolle Unternehmen.

Es mag sein, daß Schlüter nicht genug technische Studien gemacht hatte, um einem so schlechten Baugrund, wie er ihn am Münzthurme vorfand, eine derartige Solidität zu geben, daß er gegen die aufgeführte Steinlast den nöthigen Widerstand leistete. Er begnügte sich mit der Verstärkung der alten Fundamente. Die Sorge dafür überließ er, wie es scheint, hauptsächlich einem zu diesem Behufe angenommenen Gehilfen Martin Heinrich Böhme, dem er Amt und Titel eines Hofbauconducteurs verschaffte. Als aber das bedeutend verstärkte Mauerwerk im Frühjahr 1706 die Höhe von 240 Fuß erreicht hat, wichen die Fundamente auf einer Seite. Schlüter glaubte dem Uebel durch eine nochmalige Verstärkung des Mauerwerks und

seiner Widerlager abhelfen zu können und ließ den Thurm von innen bis auf einen schmalen Treppenraum ganz massiv ausmauern. Es war vergebene Mühe. Bei der Fortsetzung des Baues begann auch das neue Mauerwerk zu bersten und der Thurm drohte nach der Schloßfreiheit hin umzustürzen, so daß für die dort befindlichen Bürgerhäuser große Gefahr entstand. Aus dieser schlimmen Lage glaubte Schlüter sein Bauwerk durch starke eiserne Bänder retten zu können, mit welchen er den Thurm umgab, indem er ihn gleichzeitig mit einem starken Pfeiler verankerte, den er nach der Seite des Lustgartens hin bis zu 100 Fuß aufführen ließ. Kaum aber war der Glockenstuhl mit den Glocken eingehängt, als die Anker nachgaben, der Thurm von Neuem wich und der Zusammensturz sich jeden Augenblick erwarten ließ. Unglücklicherweise war der König auf einer Reise nach dem Haag abwesend. Den Bescheid desselben, was geschehen sollte, konnte Schlüter nicht abwarten. Er ließ deshalb, um größerem Unglück vorzubeugen, den Thurm bis auf eine geringe Höhe abtragen.

Der König scheint, wie aus den vorhandenen Actenstücken hervorgeht, die Ursache von Schlüters Mißgeschick anfangs nicht so sehr in der Unwissenheit oder Fahrlässigkeit des Meisters gesucht zu haben, als in den mißlichen äußeren Umständen, die ihm nicht unbekannt geblieben waren. Immerhin mochte ihn die Sache verdrießen, namentlich wegen der aus Schlüters Rettungsversuchen hervorgegangenen ungeheuren Kosten. Diese verdrießliche Stimmung des Monarchen machte sich Eosander im Verein mit anderen Gesinnungsgenossen zu Nutze. Es wurde eine weitläufige Untersuchung der ganzen Bauleitung und Ausführung eingeleitet, und Eosander führte den Vorsitz in der zu diesem Behufe ernannten Commission. Um den gehässigen Schein von sich abzuleiten, schob er indeß einen Professor der Mathematik, Namens Sturm, welcher aus Frankfurt zur Untersuchungscommission berufen war, vor und wußte denselben, wenn auch nicht zu Unredlichkeiten, doch zu einem so schonungslosen Gutachten zu bewegen, daß Schlüter dadurch aufs Schlimmste blosgestellt wurde. Es muß indeß dem Verfasser dieses Gutachtens zur Ehre nachgerühmt werden, daß er später in einem von ihm veröffentlichten Werke über Architektur*) — Schlüter wegen des Münzthurms in Schutz genommen hat. Er sollte leider zu spät erkennen, daß er von Eosander mißbraucht worden war, um einem trefflichen Meister eine Grube zu graben. Der triumphirende Höfling (der übrigens von dem-

*) Prodromus Architecturae. Deutsche Ausg. Augsb. 1714.

selben Sturm später beschuldigt wurde, daß er ihm Baupläne und Risse entwendet und für seine eigenen Producte ausgegeben habe), hatte aber nichts Eiligeres zu thun, als die Sache an die große Glocke zu bringen und Schlüter unter anderm in dem „Theatrum Europaeum" aufs Aergste zu verunglimpfen.

König Friedrich ließ sich leider — wer weiß durch welche Mittel höfischer Intrigue — bestimmen, seinen falschen Rathgebern Gehör zu schenken. Schlüter wurde seines Amtes als Schloßbaudirector entsetzt, behielt aber seine Stellung als Hofbildhauer nach wie vor bei. Der Anschlag seiner Feinde, ihn vollständig aus Amt und Würden zu bringen, scheint danach an der Gerechtigkeitsliebe des Monarchen gescheitert zu sein. Dennoch war die Kränkung, welche Schlüter erlitten, schwer genug, um ihn niederzubeugen und seine Seele mit Trübsinn zu erfüllen. Noch mehr aber mußte es ihn herabstimmen, daß das herrliche Unternehmen, dem er Jahre lang rastlos seine Kräfte gewidmet, der Bau des Residenzschlosses, in die Hände seines mißgünstigen Widersachers überging. Natürlich glaubte dieser seine eigne Weisheit durch Abänderungen des alten Bauplanes documentiren zu müssen; deshalb wurde die Nord- und Südseite des Schlosses verlängert, die Façade da, wo der neue Bau begann, ohne Noth vorgeschoben und das große Portal der bis an die Schloßfreiheit vorgerückten neuen Façade, statt den übrigen prächtigen Schlüterschen Portalen zu entsprechen, in ganz abweichender Weise — es ist eine Kopie vom Triumphbogen des Septimius Severus — behandelt; anderer vermeintlicher Verbesserungen nicht zu gedenken.

Beide, Eosander sowohl wie Schlüter, blieben in des Königs Diensten bis zu dessen Tode (1713). Der Erstere, den der König auch zu diplomatischen Sendungen verwandte, stieg von Jahr zu Jahr in Gehalt, Amt und Würden und erhielt unter Anderem im Jahre 1711 eine außerordentliche Schenkung von 10,000 Thalern. Für Schlüter hatte der König, so scheint es, nur noch untergeordnete Aufträge, wie z. B. Särge für verstorbene Glieder des königlichen Hauses. Außerdem war der Meister vollauf beschäftigt mit den plastischen Verzierungen des Schlosses und den Sandsteinfiguren, welche für das Brustgeländer desselben projectirt waren. Von den letzteren, die übrigens nur zum Theil fertig wurden, ist keine Spur mehr vorhanden. Was die Bildhauerarbeiten, mit denen Schlüter die Innen- und Außenwände des Schlosses zierte, anlangt, so erwähnen wir bei dieser Gelegenheit als die bedeutendsten darunter die Basrelifs der

vier Erdtheile im Rittersaale und die ebenfalls in Relief ausgeführten Gestalten der Stärke und der Gerechtigkeit am ersten Portal der nördlichen Façade.

Der Tod Friedrichs I. hatte für das wissenschaftliche und mehr noch für das künstlerische Leben der preußischen Residenz eine ähnliche Wirkung wie einst für Roms Kunstleben der Tod des großen Mediceers. Friedrich Wilhelm I. war ein anderer Hadrian. In ihren Ansichten über Kunst und Wissenschaften stimmten beide überein, nur daß sie dieser der Kirche, jener dem Staate verderblich hielt. Eosander fühlte, daß er hinfort in Berlin überflüssig sei; denn sein Gehalt sollte bedeutend beschnitten werden. Er nahm deshalb seinen Abschied und trat als Generalmajor in schwedische Dienste. Bei seinem Weggange eignete er sich höchst wahrscheinlich die wichtigsten der in Zeichnung und Kupferstich vorhandenen Skizzen und Pläne des in seinem Verwahrsam befindlichen königlichen Bauarchivs an, um solche im Interesse seines Schwiegervaters, des Buchhändlers und Kupferstechers Merian in Frankfurt am Main, zu verwerthen, in dessen Verlage das seiner Zeit berühmte Theatrum europæum erschien. Außerdem lastet auf ihm der dringende Verdacht, daß er eine Anzahl ihm von Friedrich I. anvertrauter Miniaturmalereien unterschlagen hat. Wir vermögen von diesem Elenden nicht zu scheiden, ohne auch seines endlichen Schicksals zu gedenken. Im Jahre 1715 gerieth er bei der Belagerung von Stralsund in preußische Gefangenschaft. Auf Ehrenwort entlassen, ging er sodann nach Frankfurt am Main, um die Meriansche Buchhandlung zu übernehmen. Durch unordentliches Wirthschaften und großen Aufwand kam er aber in seinen Vermögensverhältnissen immer mehr zurück, mußte das Geschäft aufgeben und trat dann in sächsisch-polnische Dienste. Er starb als sächsischer Generallieutenant 1729 in Dresden.

Trauriger war das Lebensende des armen Schlüter. Freundlich zwar bot ihm das Schicksal die Hand, um ihm einen neuen großartigen Wirkungskreis zu eröffnen: Der Czar, Peter der Große, berief den in Berlin Ueberflüssigen nach der neubegründeten Hauptstadt des russischen Reichs. Aber seine physischen Kräfte waren durch die mannigfachen Gemüthsbewegungen, unter denen er gelitten, in den letzten Jahren so sehr geschwächt, daß er den Wechsel des Klima's nicht ertragen konnte. Fern von der Heimat, fern von Weib und Kind, die er bei seiner Abreise nach Rußland, im Winter 1713, zurücklassen mußte, starb er in St. Petersburg im Januar des Jahres 1714.

Die Feder sträubt sich zu berichten, daß die Hinterlassenen des trefflichen Meisters, der zugleich einer der edelsten Menschen war und über der Theilnahme für Andere, — er diente stets hilfebereit auch dem geringsten Handwerker mit seiner Erfindungsgabe und seinem Rathe, — sein eigenes Interesse zu sehr vergaß, daß Schlüters Wittwe mit ihren noch unerwachsenen Kindern dem Elend preisgegeben war oder die Mildthätigkeit Fremder in Anspruch zu nehmen genöthigt wurde. Man rieth der unglücklichen Frau, sich mit einer Bittschrift an Friedrich Wilhelm I. zu wenden. Die Antwort, welche ihr wurde, war folgende: „Supplikantin hätte sich zu rechter Zeit und in der edictal gesetzten Zeit melden sollen. Ihr Gesuch kann auch umsoweniger stattfinden, weil ihr verstorbener Mann bei dem Schloßbau noch verschiedene Rechnungen zu justifizieren gehabt, wogegen der Supplikantin Prätension nicht zu rechten ist. Hat sie also Sr. Königl. Majestät damit nicht weiter zu behelligen. Sign. Berlin, den 2. Juli 1714."*)

So schnöde konnte man die Wittwe eines großen Künstlers angesichts seiner herrlichen Schöpfungen des Schlosses, des Zeughauses, des kurfürstlichen Standbildes wohl nur in einer Zeit abweisen, wo geschulte Exerciermeister und lange Rekruten die Helden des Tages waren. Fast ein volles Jahrhundert ist darüber hingegangen, ehe die deutschen Musen es wagen mochten, in der preußischen Hauptstadt wieder Schutz und Pflege zu suchen.

*) v. Klöden a. a. O., S. 245.

Französische Maler der Zopfzeit.

Antoine Watteau.
Lancret. — Pater.
Siméon Chardin.
Jean-Baptiste Greuze.
Carle Vanloo.
François Boucher.
Joseph Vernet.



Antoine Watteau.

(1684—1721.)

Der Glanz und Ruhm Frankreichs war gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts in rascher Abnahme begriffen. Der „große" König war alt geworden und mit ihm das Zeitalter, dem er den Stempel seines eigenen Wesens mit despotischer Allgewalt aufgedrückt. Die Notabilitäten der Literatur, Wissenschaft und Kunst, welche den Ruhm Frankreichs und seinen Einfluß auf das Ausland in kaum geringerm Maße begründeten, als die Waffenerfolge seiner Feldherrn und die Gewandtheit seiner Diplomaten, auch sie waren größtentheils ein Raub der Zeit geworden. Molière und Corneille waren todt. Lafontaine und Racine überlebten, wie Lebrun und Mignard, nur wenige Jahre den Rückgang der Macht und Größe ihres Vaterlandes. Boileau und Bossuet traten zwar in das neue Jahrhundert hinein; aber auch diese beiden, hoch bei Jahren, sollten den einst gefürchteten, nun schwach und bigott gewordenen Herrscher nicht bis an die Grenze seines

Lebens begleiten. Musik und Theater hatten nicht minder die Helden ihrer Glanzzeit eingebüßt. Mit dem Tode Lully's und Quinaults war die dramatische Musik verwaist, und es darf vielleicht als ein glücklicher Griff gelten, daß die Maintenon zur höheren Ehre Gottes die Theater schließen ließ, auf denen mittelmäßige Talente der schaulustigen Menge mit den billigen Producten einer frivolen Muse aufwarteten.

Den verhängnißvollen Wendepunkt in der Regierung des vierzehnten Ludwig bezeichnet die Aufhebung des Edicts von Nantes (1685). Mit diesem Zugeständniß an die pfäffische Coterie, welche mit der Maintenon in Versailles eingezogen war, glaubte der alte Sünder vielleicht seine Seele salviren zu können. Die Folgen dieser That brachten viel Unheil und Verderben über das Land; aber Paris hätte nach wie vor guter Dinge sein, scherzen, schäkern, intriguiren und sich begeistern können, wenn die Buße, die der König that, nicht auch dem ganzen Hofe und indirect den Salons auferlegt worden wäre. Die Glücksperiode der Soubretten und Kammerdiener hatte aufgehört. Vor dem bald heiteren, bald bösen Intriguenspiele in den Vorzimmern des erschöpften königlichen Lüstlings war der Vorhang gefallen. Statt geheimnißvoll lächelnder, pfauenhaft aufgeputzter Kammerherrn und Lakaien begegnete man jetzt einer Schaar mönchischer Kopfhänger und privilegirter Tartuffes. An die Stelle kichernder, schelmischer Kammerzofen waren fromme Schwestern und augenverdrehende Gouvernanten getreten.

Von dieser Zeit an trat in der Physiognomie des gesellschaftlichen Lebens von Paris eine ähnliche Wandlung ein. Es war zwar langweilig, aber es war einmal Hofton fromm zu sein, es war Mode statt ins Theater in die Beichte zu gehen, statt schöner Mädchen Marienbilder zu küssen. Paris mußte seinen heidnischen Gewohnheiten entsagen, es mußte seiner Fröhlichkeit, seiner Schaulust, seiner Genußsucht zum Trotz eine Leichenbittermiene annehmen; es mußte sich alt und bigott geberden, weil der große König nicht mehr jung, nicht mehr genußfähig war und aus der Noth eine Tugend gemacht hatte.

Indeß blieb es für den gewandtesten Beichtvater und die glaubensseligste Maitresse immer ein schweres Stück Arbeit, aus dem alten Löwen ein frommes Lamm zu machen, den von seinen Malern, Dichtern und Historiographen in den Olymp erhobenen Halbgott zu einem bußfertigen Heiligen umzuprägen. „Alles," sagt schon Menelaus, „bekommt man satt, selbst der Liebe süße Umarmung, nur nicht den Hader und Streit mit schneidenden Worten und Waffen." Das eine Vergnügen, Ränke zu stiften



Italienische Theaterscene. Nach Antoine Watteau.

und das Glück der Waffen zu versuchen, konnte auch der bekehrte König sich nicht versagen. Vielleicht gewährten seine frommen Rathgeber mit Fleiß in dieser Richtung den königlichen Leidenschaften freien Spielraum, ob es gleich zum Verderben und zum Unheil Frankreichs geschah, welchem der Frieden von Ryswyck so wenig, wie der von Rastadt nennenswerthen Zuwachs seiner Macht, wohl aber eine völlige Zerrüttung des öffentlichen Credits einbrachte.

Unter der bodenlosen Corruption, welche die Geldverlegenheiten des Staats herbeiführte, seit die verzweifelten Mittel der Münzverschlechterung und des Stellenkaufs zur ausgedehntesten Anwendung gekommen, litten selbstverständlich auch diejenigen Institute, die hauptsächlich von Colbert zur Förderung der geistigen Interessen geschaffen waren. Von Künstlern, Gelehrten, Dichtern und Schriftstellern war unter der Beihilfe des Staates und seiner akademischen Institute ein großes, eitles und hungriges Geschlecht entstanden. Jetzt ließ auch die Pflege des „Esprits" nach; aber die Controle desselben wurde womöglich noch verschärft, um keine staatsgefährlichen Doctrinen, keine „destructiven Tendenzen" aufkommen zu lassen. Fénélon fiel in Ungnade, sein „Telemaque" wurde unterdrückt, weil man unliebsame Anspielungen darin entdeckte. Racine, der es gewagt hatte, der Maintenon in einem Memoire ein Bild der wahren Lage Frankreichs zu entwerfen, büßte (1697) seinen Posten als königlicher Historiograph ein, und die Fama sagt, daß der große Dichter vor Kummer über das Schicksal seines Vaterlandes gestorben sei.

Indessen fristeten die Akademien, die Oper und das Theater, so gut es ging, ihr Leben. Letztere flüchteten aus der Cité in die Vorstädte, wo noch im halben Versteck gelacht und gescherzt werden konnte. Selbst als das Sprechen und Singen auf den Brettern verpönt wurde, halfen sich die erfindungsreichen Bühnenkünstler durch stumme Pantominen, zu denen gedruckte Programme mit Couplets voll boshafter Anspielungen ausgegeben wurden. Man fand es daher zu einer Zeit gerathen, die Theater lieber ganz zu schließen, zu einer andern aber, um dem Unmuth nicht noch mehr Nahrung zu bieten, den Gesang wieder frei zu geben.

Der literarische und künstlerische Hofstaat des Königs behielt übrigens nach wie vor seine Geltung. Hyacinthe Rigaud (1659—1743), premier peintre du roi, malte noch fort und fort seine selbstgefällig lächelnden und prahlerischen, dabei aber fein studirten Portraits. Die frömmelnden Anwandelungen des Hofes begeisterten ihn nebenbei noch zu biblischen Ver-

suchen, in denen er jedoch den jesuitischen Ton nicht treffen konnte. Es waltet in ihnen dasselbe theatralisch gespreizte Wesen wie in seinen Bildnissen und Allegorien. An der Spitze der Akademie stand Charles de Lafosse (1636—1716), der mit Hilfe eines brillanten Colorits die Mängel seiner Zeichnung und die Armuth seiner Erfindungsgabe zu vertuschen wußte. Größeren Beifalls erfreute sich Jean Baptiste Santerre (1651—1717) ein würdiger Schüler des Bon Boulogne, welcher vornehmlich nackte Frauengestalten (Eva, Susanna) malte, deren üppige Reize eher alles Andere als religiöse Gefühle erweckten. Neben diesem brillirte Antoine Coypel (1661—1722) der Sohn des Noël Coypel, (1628—1707) welcher noch der Lebrunschen Epoche angehört und Director der französischen Kunstacademie in Rom war. Antoine Coypel trat genau in die Fußtapfen des großen Decorateurs der königlichen Schlösser und erbte das Ansehen und den Ruf seines Vorbildes. Mit ihm pflanzt sich die Lebrunsche Tradition auf das achtzehnte Jahrhundert fort, auf Jean Francois de Troy, Lemoyne, Vanloo und Andere. Er behielt den ganzen mythogisch-allegorischen Apparat der sogenannten klassischen Periode des siebzehnten Jahrhunderts bei, und es scheint, daß trotz der modischen Kirchlichkeit Ludwig XIV. es immer noch gern sah, wenn man einem perückenhäuptigen Jupiter oder einem gepuderten Apollo seine Züge lieh und sein Hofstaat die Modelle zu einer olympischen Götterversammlung hergab. Uebrigens war Coypel premier peintre de Monsieur und der Protegé des Herzogs von Chartres, Philipp von Orleans, späteren Regenten, welcher bekanntlich für die Götter der Liebe und Schönheit mehr Zuneigung hatte, als für die Heiligen der Kirche. Bemerkenswerth ist an Coypel, daß er gelegentlich zu den Erzählungsstoffen des alten Testaments greift, um sie als Genrebilder zu verwerthen, so in einem Bilde des Louvre, welches die Begegnung Eliezers mit Rebecca darstellt. Da sind an dem Ziehbrunnen im Vorgrunde lauter hübsche, coquette Soubretten versammelt, die offenbar von der ars amandi mehr zu erzählen wissen, als der graubärtige Brautwerber. Auch die erbauliche Geschichte der Esther, die nachmals von Francois de Troy mit großem Erfolge malerisch verwerthet wurde, verleitete ihn zu ähnlichen realistischen Anwandlungen. Der frische Luftzug ist schon bemerkbar, der nach dem Tode Ludwigs XIV. dem Talente eines Watteau die Segel schwellte.

Als der große König gestorben war (1715), athmete Paris und ganz Frankreich wieder auf, die feine Welt und ihr schmarotzender Anhang, weil

sie die Wiederkehr der alten lustigen Tage erhofften, das Volk im großen Ganzen, weil man sich auf Reformen Rechnung machte, die der Willkühr ein Ziel setzen, Arbeit, Intelligenz, Verkehr und Handel von der Rechtsunsicherheit und dem unerträglichen Drucke der Zwangssteuern und Prohibitionen befreien sollten. Wirklich hatte es den Anschein, als ob der Regent die Wünsche der Hohen und Niedern zu erfüllen geneigt sei. Es wurde hier und da etwas reformirt und die schreiendsten Uebelstände abgestellt. Der alte Glanz des Hoflebens kehrte wieder, und wenn gleichzeitig damit das Maitressenwesen in neuen Flor kam und der Luxus bei Hofe in bedenklicher Weise überhand nahm, so konnte man sich doch mit den angenehmen Aussichten trösten, welche die glänzenden Programms des Finanzkünstlers Law darboten.

Die Glücksperiode dauerte leider nur kurze Zeit. Dem Lawschen Schwindel folgte ein elender Katzenjammer. Mit dem Reformiren war es nach diesem Fiasko zu Ende; der Weg zum Guten wurde völlig verlassen. Die scandalöse Staatswirthschaft begann von Neuem, und während Sorge und Noth, Mißtrauen und Furcht an die Thüren des Volks klopften, verpraßten die Creaturen des Regenten mit ihren Buhlerinnen die Staatsgelder, welche unter dem Titel von Pensionen an die durch den Lawschen Bankbruch ruinirten Adeligen verliehen wurden.

Philipp von Orleans war bei all seiner Frivolität und seiner ausschweifenden Lebensart ein Mann von gewinnendem Aeußern. Sein ritterliches Wesen, seine kriegerischen Lorbeeren, die er in verschiedenen Schlachten errungen, seine gewandte Conversation, die durch eine vielseitige, namentlich künstlerische Bildung belebt und durch natürlichen Witz und ungezwungenen Humor gewürzt war, Alles dies war wohl geeignet, die Herzen der Franzosen und der Französinnen für ihn einzunehmen. Noch ein besseres Relief gewinnt seine Persönlichkeit im Vergleich mit Ludwig XV., dem Schatten eines Königs; der Herzog liebte die Weiber, aber er ließ sich nicht zum Spielball ihrer Herrschaft machen. Er blieb immer ein Mann mit eignem Willen; was er von seiner Herrschermacht opferte, gab er freiwillig auf, um desto freier seinen noblen Passionen nachgehen zu können. Als er die Einsicht gewann, daß er der Aufgabe nicht gewachsen sei, das steuerlose Staatsschiff in den Hafen zu führen, gab er lieber das ganze Regierungsgeschäft in die Hände des Cardinals Dubois, dessen religiöser Glaube leider ebenso schwach war wie seine politischen Ueberzeugungen.

Wenn während des Zeitalters Ludwigs XIV. der hohe oder erhabene

Stil in den Künsten, den redenden wie den bildenden, geherrscht hatte, so begann mit der Regentschaft die Periode des schönen oder anmuthigen Stils. Die affectirte Würde wurde von der coquetten Grazie entthront. Der vorwiegende Charakterzug in dem persönlichen Wesen des Herzogs überträgt sich sofort auf die Physiognomie des geistigen Lebens; ja mit einer gewissen Divinationsgabe anticipirten bereits die Künste den Wandel der Dinge, welcher mit dem Tode des Königs eintreten mußte. Philipp von Orleans war selbst ein großer Freund der Musen, ja noch mehr: er hielt sich nicht für zu vornehm, um selbst wie einst König René in die Reihe der Jünger Apolls einzutreten. Wie er es liebte, seine Operncompositionen vom Parterre beklatschen zu lassen, ohne grade seinen musikalischen Talenten große Tiefe beizumessen*), so fand er auch Geschmack daran, in Versailles oder Marly sich die Nachmittagsstunden mit Pinsel und Palette zu vertreiben. Er hatte bei Largillière und später bei Santerre**) Unterricht genossen. Dem Letzteren, als dem bewunderten Meister in der Darstellung des Nackten, war er ganz besonders zugethan. Seine Gunst ging so weit, daß er selbst die Reize seiner bevorzugten Maitresse, der Frau von Parabère, den Augen des Künstlers preis gab, die demselben zu einer Eva in dem bekannten Kostüme unserer Ureltern als Modell zu sitzen keinen Anstand nahm. Es ist übrigens bekannt, daß Marquisen und Gräfinnen auch anderen gefeierten Künstlern ähnliche Gefälligkeiten erwiesen. Von größerer Bedeutung für das Kunstleben seiner Zeit war der Eifer des Regenten in der Anlage

*) Zum Beweise, daß Philipp von Orleans sich von den Schmeichelworten seiner Höflinge nicht täuschen ließ, diene folgende Anekdote: Zu einer seiner Opern, „der von den Bachantinnen zerrissene Orpheus", hatte der Marquis La Fare das Libretto geschrieben. Nach der Aufführung ließ der Herzog den berühmten Musiker Campra kommen und fragte ihn im Beisein seiner Freunde, wie ihm die Musik gefallen. „Gnädiger Herr, sagte der Musiker, nachdem er den Kreis der Anwesenden gemustert, ohne La Fare zu bemerken, die Musik ist bewundernswerth, aber die Verse taugen nichts." Der Herzog schlug ein helles Gelächter auf. „Wo ist denn der Marquis La Fare?" fragte er sich umsehend. Der Dichter trat vor. „Nun, hast Du gehört? Campra findet meine Musik gut und Deine Verse schlecht. Aber, sei nur ruhig, wenn er mit Dir zusammenkommt, wird er die Medaille umkehren und Dir sagen, daß Deine Verse gut sind und nur die Musik schlecht. Die Moral von der Geschichte ist, daß das Ganze nicht viel taugt!"

**) Santerre sympathisirte mit dem Herzog in seinen Neigungen für hübsche Mädchen. Er hielt nur weibliche Zöglinge, die ihm gleichzeitig zu Actstellungen dienten. Die böse Fama sagte, daß das Atelier des Künstlers eine Art Harem sei.

einer großen Gemäldegalerie. Er schmeichelte sich ein guter Kenner zu sein*) und brachte nach und nach eine solche Menge von Bildern zusammen, daß seine Sammlung sowohl dem Werthe als der Zahl nach sich der königlichen Galerie zur Seite stellen konnte. Von seiner freigebigen Kunstpassion zogen die lebenden Künstler nicht geringen Vortheil, namentlich diejenigen, welche die schwache Seite des Herzogs zu benutzen wußten.

Man mag die Freiheit der Bewegung, welche die Regentschaft und später auch das Königthum Ludwigs XV. den Künsten, wie überhaupt der geistigen Kraft der Nation verstatteten, als ein Geschenk von zweifelhaftem Werthe betrachten, weil es nur die Freiheit des Genusses, die Freiheit zu sündigen war, während die Wahrheit, das wahrhaft Schöne, wie das wahrhaft Gute, von dem Streben der Geister ausgeschlossen blieb; — zu verkennen ist jedoch nicht, daß der Proceß, welchen man dem akademischen Zopfe machte, der Kunst wie der Wissenschaft eine Menge frischer Kräfte aus den Reihen des Bürgerthums zuführte und daß durch die lebendige Concurrenz, welche das ursprüngliche, eigentlich nationale Kunstgefühl der geistlos gewordenen Tradition gegenüber begann, eine neue Blütheperiode des Kunstlebens herbeiführte, die innerhalb der Schranken, in denen die Zeit befangen war, das Vorzüglichste „das Meisterwerk des schlechten Geschmacks“ hervorbrachte. Die von ihren höfischen und akademischen Fesseln befreiten Künste verfielen, da ihnen der innere Halt fehlte, in einen Taumel, der sie das sinnlich Wahre mit phantastischen Traumgebilden vermengen ließ, und sie zu einer genialen Willkühr verleitete, ohne andere Absicht, als die Sinne zu bezaubern und ihnen ein neues Paradies vorzuspiegeln, zu welchem, wie zu dem Himmel des Mohamed, nur Liebe und Lust, heiteres Spiel und selige Träume Eingang finden.

Der erste und unbestritten größte Meister, welcher dem Ideal seiner Zeit, dem idealisirten Sinnengenuß einen künstlerischen Ausdruck gab, war Antoine Watteau**) aus Valenciennes, wo er im Jahre 1684 geboren

*) Bezeichnend für die Zeit und den Mann ist eine andere Anekdote. „Was halten Sie von der heil. Magdalene?“ fragte ihn eines Tages der Cardinal Dubois. Welche? entgegnete der Herzog, die von Correggio, von Guido Reni oder von Lebrun?“ „Die Magdalena unseres Herrn“, sagte der Cardinal. „Ich kenne sie nicht, ist es die La Vallière?“ — „Der Unglückselige, rief der Cardinal, er wird niemals von der Geschichte etwas wissen!“ „Geschichte?“ war des Herzogs Antwort, „wie viel Wahrheiten giebt es denn, die auf dem Meer von Lügen umherschwimmen?“

**) Vergl. Houssaye, Histoire de l'art français au dix-huitième siècle (Paris 1860), wo wir dem Artikel über Watteau Einiges entnommen haben, ferner den Aufsatz

wurde. Von geringer Herkunft mochte er vielleicht kaum nothdürftigen Schulunterricht genossen haben, viel weniger noch war dem frühreifen Knaben in seiner flandrischen Heimat eine Anleitung zur Entwickelung seines seltenen Talents geboten. Aber der Trieb zur künstlerischen Reproduction dessen, was seine lebhafte Phantasie mit besonderer Vorliebe aufgriff, war so mächtig, daß er eines Lehrers nicht bedurfte. Seine Unterhaltung suchte er auf den Straßen und auf den Jahrmärkten, namentlich aber fesselte ihn das Spiel herumziehender Comödianten, die unter freiem Himmel ihre burlesken Scenen zum Besten gaben. Er wäre gern mit ihnen gezogen in die weite Welt hinaus, so reizend und glückselig erschien ihm das Leben der Possenreißer und Lustigmacher. Indeß suchte er, um den Genuß zu verlängern, die phantastischen Gestalten der Straßenposse mit dem Zeichenstift festzuhalten und träumerisch verweilte er stundenlang über einer alten Heiligenlegende, um das darin enthaltene weiße Papier mit den Gebilden seiner Phantasie anzufüllen. Sein Vater glaubte schon in seinem Sohne einen Candidaten der Theologie zu wittern, als er gelegentlich seinen Irrthum erkannte. Ein Maler, dem die ersten künstlerischen Versuche des Knaben vorgelegt wurden, nahm denselben bereitwillig in die Lehre. Größere Bedeutung, als der Unterricht dieses Mannes, hatte für ihn eine Reise nach Antwerpen, wo er die Meisterwerke eines Rubens und Van Dyck zu sehen und zu bewundern Gelegenheit fand.

Als er zwanzig Jahre alt war (1704) nahm ihn sein Meister mit sich nach Paris, wo dieser als Decorationsmaler Beschäftigung an einem Theater zu finden hoffte. Der Zufall wollte beiden wohl, und Watteau sah sich schon am Ziele seiner Wünsche, ganz entzückt, an jenem zauberischen Blendwerk mithelfen zu können, welches die Augen von Tausenden berauschte, als irgend ein mißlicher Umstand der jungen Herrlichkeit ein Ende machte.

Vielleicht hatte sich gerade zu jener Zeit der sittliche Zorn der Maintenon gegen das Theater entladen, dem Watteau seine Kunst widmete. Kurz, er wußte nichts Besseres zu thun, als sein Talent in dem Atelier eines Malers, Namens Metayer, zu verwerthen, welcher die Jahrmärkte mit Heiligenbildern überschwemmte. Die Anfertigung dieser Bilder wurde ganz fabrikmäßig betrieben, und Watteau mußte Tag für Tag immer wieder den heil. Nikolaus in einem bestimmten Typus herstellen. Solcher Thätigkeit

J. Falke's in den Recensionen, Jahrg. 1862 S. 129; endlich Goncourt, A. Watteau. Lyon 1860.

ward er bald überdrüssig. Er ging deshalb eines Tages zu Gillot, dem berühmtesten Theaterdecorateur in Paris, um diesem seine Dienste anzubieten.

Claude Gillot, der 1673 in einem burgundischen Städtchen geboren wurde, hatte es in Paris zu großem Ansehen gebracht. Die Decorationen der Bühne nicht nur wurden nach seinen Entwürfen ausgeführt, sondern auch die Kostüme der Schauspieler gingen bei jeder neuen Inscenirung aus seiner Erfindung hervor. Von seinen Malereien hat sich nichts erhalten; doch kennt man viele von Joullon nach seinen Compositionen gestochene Blätter, welche hauptsächlich Götterfeste mit einer Menge Figuren von Bachantinnen, Satyrn, Nymphen u. s. w. darstellen und eine vorwiegend humoristische Auffassung erkennen lassen. Bekannter ist Gillot durch seine Radirungen, unter denen die Illustrationen zu den Fabeln des Lafontaine besondere Erwähnung verdienen. Seit Callots Tode war er der erste darstellende Künstler Frankreichs, welcher das komische Genre zu Ehren brachte. Am klarsten spricht sich die Eigenthümlichkeit Gillots in seinen „Livres des scènes comiques“ aus, einer reichen Sammlung von Scenen und Kostümfiguren aus den gangbarsten Possenspielen des italienischen Theaters, welches damals in Paris en vogue war. Gegen Ende seines Lebens verstieg sich Gillot auch zu satyrischen Sittenbildern. Selbst ein Opfer der Agiotage, verspottete er die ruinirten Glücksjäger in dem „verschütteten Milchtopf“, „dem vom Glücke erhobenen“ und „dem von der Gerechtigkeit seines Glücks beraubten Agioteur.“ Er starb im Jahre 1722.

Gillot war ganz der Mann, um das Talent Watteau's auf der ihm eigenthümlichen Bahn vorwärts zu bringen. Er besaß, wie dieser, einen scharfen Blick für das Charakteristische, eine leichte Hand, eine lebendige Phantasie; aber Watteau war ihm überlegen durch seine Gewandtheit im Zeichnen, durch den graziösen Geschmack in seiner Darstellung und vor allen Dingen durch seine geistreiche Pinselführung und seinen Sinn für kräftige und harmonische Farbenwirkungen. Gillot hatte bereits von Watteau gehört und nahm ihn mit Freuden auf. Von Neuem eröffnete sich dem jungen Künstler die Zauberwelt der Oper und des Theaters. Die Eindrücke, welche er hier und im Verkehr mit Gillot aufnahm, blieben für seine ganze spätere Laufbahn maßgebend.

Die Decorationsmalerei scheint indeß nur kurze Zeit der Geistesart Watteau's entsprochen zu haben. Diese flüchtigen, vergänglichen Schöpfungen mit ihrem berechneten Effecte mochten ihm allgemach weniger verdienstlich erscheinen, als die fort und fort bewunderten Meisterwerke der alten

Maler, deren Studium er in Paris nicht verabsäumte. Statt für das Theater zu malen, entschloß er sich, das Theater selbst mit seinen Maskenfiguren und seiner Scenerie zum Selbstzweck seiner Palette zu machen, indem er an die künstlerischen Anfänge seiner Kinderjahre wieder anknüpfte.

Als er zum ersten Male diese leicht hingeworfenen, fast skizzenhaft behandelten Maskenstücke der Schau ausstellte, mußten sie Jedermann sowohl von ihrer graziösen wie auch von ihrer grotesk-charakteristischen Seite als eine ganz neue Erscheinung auffallen, da sie in der ganzen Art, wie sie gedacht und empfunden waren, weder mit dem hohlen Prunkstile der Akademiker, noch auch mit der niederländischen Auffassung des gemeinen Daseins in irgend welcher Relation standen. Aber es dauerte eine ziemliche Zeit, bis die gelehrten Kunstkenner darüber einig wurden, daß auch Watteau ein Maler sei. Der erste Enthusiast für das neue Genre war ein Abbé, Namens De la Roque, dessen Begeisterung dann bald von vielen vornehmen Amateurs getheilt wurde. Von dieser Zeit an wäre Watteau ein gemachter Mann gewesen, wenn er es verstanden hätte, das Glück festzuhalten, welches ihm von Stund an die Hand bot. Aber er hatte immer offene Taschen und wußte nichts von der prosaischen Rechnenkunst, die Einnahme und Ausgabe unter ihre Controle nimmt.

Von den Theaterpossen konnte unser Künstler leicht den Uebergang zu den Possen der Wirklichkeit finden, welche die vornehme Gesellschaft seiner Tage trieb. Mit diesem Schritte betrat er erst das Gebiet, welches seinen Namen groß machte. Paris fand rasch eine treffende Bezeichnung für die neugeschaffene Gattung, und Watteau, als Peintre des fêtes galantes, war in kurzer Zeit der Mann der Mode, die er bis zu den Verzierungen der Fächer, des Mobiliars, ja selbst der Kleider eine Reihe von Jahren beherrschte. Die feine Welt trug sich à la Watteau, sie richtete ihre Boudoirs und Salons à la Watteau ein. Ueberall trieb dieser Zauberer sein Wesen, aber nur selten fand er sich in Person ein. Wunderbar, der in seinen Schildereien ewig heitere, liebeselige, lustbefangene Künstler war selbst der Welt gram, deren zweckloses Götterdasein er in einen poetisch-malerischen Nimbus hüllte. Von seinem Freunde, dem gelehrten Kunsthändler Gersaint, für welchen er ein vielbewundertes Aushängeschild malte, erfahren wir, daß Watteau eine jener unglücklichen Naturen war, die von einer steten Unruhe beherrscht, nie zu einer festen Gestaltung ihres Lebensplanes gelangen. Gersaint schildert ihn als einen Mann von mäßiger Größe und schwächlichem Körperbau, er giebt ihm das Zeugniß, daß er, obwohl „libertin

d'esprit", von guten Sitten gewesen sei. Von Haus aus schüchtern, Fremden gegenüber kalt, verlegen und zurückhaltend, habe er sich seinen Freunden als braver, aber leicht verletzbarer Freund gezeigt. In seiner misanthropischen Laune konnte er bei seinen Urtheilen boshaft und bissig werden; wenn er sich verletzt glaubte, war er nicht leicht zum Verzeihen geneigt. Er sprach wenig, aber er sprach gut. Mehr als die Menschen liebte er die Bücher, und die Lectüre war fast die einzige Erholung, welche er sich gönnte. Obwohl er ohne alle gelehrte Bildung war, hatte er doch über den Werth von Geisteserzeugnissen ein treffendes und gesundes Urtheil. Unter den Dichtern stand ihm Molière, unter den Malern Rubens am höchsten.

Sein exaltirtes, ruheloses Wesen bewahrte Watteau von früher Jugend bis an das Ende seines kurzen Lebens. Einmal glaubte er, nur in der Heimat glücklich sein zu können. Er sah seine Eltern wieder und freute sich ihrer wie aller Menschen und Dinge, die ihn in seiner Kindheit umgeben hatten. Selbst die alte Katze zog er in die Sphäre seiner Liebkosungen und geberdete sich halb närrisch vor lauter Freude. Aber nur wenige Tage genügten, um den Traum des erhofften Glücks zu vernichten. Die Langeweile überkam ihn und Paris erschien ihm wieder in dem glänzenden Lichte, in welchem er es zuerst sehen und lieben gelernt hatte. Mit Thränen der Wehmuth nahm er Abschied und mit Thränen der Freude kehrte er zu Scaramuz, Colombine, Policinell und ihren lustigen Späßen zurück. Ohne Theater, ohne Oper, ohne den bunten Wechsel der Dinge und Menschen war für Watteau das Leben nur ein halbes Leben.

Und doch knüpfte sich an die Welt der Bretter gerade die schmerzlichste Erinnerung seines Lebens, wenn man der Sage von seiner Liebe zu der gefeierten Tänzerin La Montagne Glauben schenken darf. Er faßte bei seiner ersten Beschäftigung an der Decoration der Oper eine heftige Zuneigung zu dem Mädchen, mit deren Portrait er den frühesten und glücklichsten Triumph im Kreise der Theatergrazien feierte. Aber seine feurige Liebe fand keine Erwiderung, und freudlos und mißmuthig wandte er den falschen Grazien den Rücken. Welche Ironie des Schicksals? Der verschmähte, bis ins Herz getroffene Liebhaber ward der Apostel des Liebesglücks, das er mit beredten Pinselstrichen verkündete. Nur der Traum des Glücks, der ihn selten verließ, machte hinfort sein Glück aus. Seine Phantasie spielte ihm die reizvollsten Bilder vor, um ihn für das Unglück seines Herzens zu entschädigen. So schuf er sich ein Ideal von Glück, welches nur noch den Schein der wirklichen Welt an sich trug.

Seine Kunst, sagt J. Falke*), war ein Spiel. Die Welt, die er in seinen Bildern erschuf, war wohl ein Abglanz der Wirklichkeit, wie das Dichterauge des Künstlers sie sah, wie sein Herz sie gewünscht hätte. So wurde das Land seiner Kunst ein Ideal der Natur, ein Ideal nach seinem Sinne und dem Geist seiner Zeit, von der Wirklichkeit durch einen breiten Strom getrennt, wie wohl oft ein breiter Streif blauen Himmels die Fata Morgana, der landschaftlichen Gegenstände phantastisches Widerspiel, vom Horizont des Festen abscheidet. Es war das Paradies, das er für seine Zeit wieder erfand, leider nur im Bilde, und die einmal verlorne Unschuld, — eine Tugend, der sich dieses Zeitalter am allerwenigsten rühmen mochte, — konnte er auch nicht wiederbringen.

Die Gaben, womit er das Paradies erfüllte, waren Liebe und Lust, die selige Ruhe der Götter, das selbstvergessene Behagen im Genießen, Vergessenheit der irdischen Schwächen und Gebrechen, Vergessenheit selbst des Allen bevorstehenden Endes. Doch das Letzte versuchte er nur zu schildern, er konnte es nicht. Gerade er, in dessen Brust sich früh der Wurm des Todes einschlich, gerade er kann den melancholischen Zug, welcher der ganzen Zeit angehört, am wenigsten verbergen. Wie das Bild des glücklichen Schlafes uns den Zwillingsbruder in die Erinnerung ruft, so vermag hier das Bild der vollen Lust, je ängstlicher jede Störung abgehalten, jede Schranke, die der Grazie ausgenommen, aufgehoben werden soll, um so weniger den Gedanken der Endlichkeit und Vergänglichkeit fernzuhalten. Wir sehen ihn nicht, aber wir ahnen den Wurm im rothwangigen Apfel.

Seine Landschaften sind nicht Portraits der Natur, wie sie das naturgeschichtlich gebildete Auge anerkennen würde. Vielleicht würde man diesen Baum gerade so in der Wirklichkeit nicht finden, jenen andern nicht auf dem Boden, auf dem er steht. In diesem Sinn sind sie Träume, freie Nachbildungen mit der Licenz des Poeten, aber das muß man zugestehen: sie sind wunderbar geeignet, wozu ihr Meister sie bestimmt hat, Stätten des Glücks und der Liebe zu sein. Funkelnd im Sonnenschein des frischen, thauigen Morgens, oder übergossen mit den duftigen Schatten des dämmernden Abends, ziehen sie unser Auge und Gefühl durch die Reize dichterischer Stimmungen in sich hinein, bis wir, hingegeben unserer Betrachtung, uns verirrt glauben. Die Rose scheint zu duften in ihrem jungen Colorit, das helle Gras funkelt im Thau; man glaubt die Nachtigall flöten,

*) In dem oben erwähnten Aufsatz (Recensionen 1862).

die Tauben girren, das leichte Gezweige im leisesten West rauschen zu hören, wie es das Geflüster der Liebe im Geheimniß der dunklen Laube zu übertönen und dem neugierigen, störungslustigen Wanderer zu verbergen scheint.

Mit Göttern und Halbgöttern, mit Menschen aller Stände belebte er diese Natur. Seine Unsterblichen aber wie seine Sterblichen, es waren doch immer die Menschen, wie er sie kannte oder wie er sie nach dem Bilde derer schuf, die er beobachtet hatte. Die Welt, in der er lebte, war das Theater, und von daher stammten seine Modelle oder vielmehr seine Ideale. Freilich zeigten sich seine Prinzessinnen von Geblüt damals nicht anders, als die Prinzessinnen der Bretter. Seine Musen waren nicht die Gottheiten des theatralischen Olymp, sondern wirkliche Mitglieder der Oper und des Ballets, und von nicht anderem Schlage gaben sich die hochgeschürzten Hirtinnen in kurzen Steifröcken zu erkennen. Es war alles eine und dieselbe verkleidete oder auch unbekleidete Welt, die sich bald in dieser, bald in jener Maskerade gefiel. — Soweit Jakob Falke. —

Innerhalb des allen gemeinsamen Zuges, der auf Liebeswonne oder harmlos-schäferliches Amusement gerichtet ist, zeigen die Figuren Watteau's eine nicht geringe Mannigfaltigkeit, wenn man auch nicht unschwer fast unter einer jeden eine entsprechende Charakterfigur des italienischen Theaters wiederfinden kann. Er giebt eine ganze Musterkarte alter und junger Gecken, feuriger Liebhaber, unwiderstehlicher und selbst blasirter Stutzer. Ein Exemplar der letzten Art sieht man auf einem Gemälde der Dresdener Galerie die Rückseite einer weiblichen Marmorfigur mit Kunstkennermiene betrachten. Unter seinen weiblichen Figuren mit ihren niedlichen Soubrettengesichtchen unterscheidet man leicht die capriciösen und die zärtlichen, die hingebenden und die schmachtenden Seelen, die herausfordernden und die zurückhaltenden Herzen. So lächerlich uns das Treiben dieser verkehrten Welt erscheinen mag, der Meister selbst nahm sie mit der glücklichsten Naivetät als eine berechtigte Existenz und läßt nirgends die Neigung zur Ironie, nirgends eine karrikirende Absicht durchblicken. Viele seiner Gestalten sind offenbar Portraitfiguren und die Marquisen, Herzoginnen und andere Vornehmheiten, die den unstäten Künstler auf eine Zeit lang an ihren Sommersitzen zu fesseln wußten, mochten eine besondere Freude daran haben, durch seine Kunst unter die Seligen aufgenommen zu werden.

Dem Director der Akademie der schönen Künste, Charles de Lafosse (s. oben Seite 27) gereicht es zur Ehre, daß er einer der Ersten war, welche das ungewöhnliche, ohne akademische Zucht zur Reife gelangte Talent

zu würdigen wußten. Es war Watteau gestattet worden, seine Gemälde im Vorsaale der Akademie auszustellen. Sein Ehrgeiz wünschte aber, sich die Pforten der berühmten Anstalt zu erschließen. Er hoffte, da seine Verhältnisse damals noch ungünstig waren, eine Unterstützung zur Reise nach Italien zu erhalten. Lafosse, der ihn und seine Malereien eines Tages in dem Vorsaale bemerkte, redete ihn aufs Freundlichste an. Der Reise nach Italien, meinte er, bedürfe es für den Maler solcher Bilder nicht mehr, sondern nur einiger Anstandsvisiten, um die Stimmen der Akademiker zu gewinnen. Watteau folgte dem Winke und erlangte am 28. August 1717 auf Grund seines Präsentationsbildes „Wanderung nach der Insel Cythera", unter dem Titel eines „Malers galanter Feste" die Aufnahme in die Akademie. Das übliche Geldgeschenk wurde — wohl in Rücksicht auf seine Vermögensverhältnisse — für ihn auf hundert Livres ermäßigt*).

Fortan war Watteau für die vornehme Gesellschaft eine Art Wunderthier. Der Schwarm der Neugierigen vertrieb ihn aus seiner Wohnung und ließ ihn in dem Hotel eines vornehmen Kunstfreundes, des Herrn von Crozat Zuflucht suchen. Als er auch dort vor belästigenden Besuchern nicht sicher war, nahm er seine Wohnung bei dem Ritter Vleughels, nachmaligem Director der französischen Akademie in Rom.

Indeß alle Ehren und alle Beifallsbezeugungen, die ihm zu Theil wurden, vermochten nicht den Geist des Trübsinns zu bannen, der sein Gemüth einnahm. Um sich zu zerstreuen, verweilte er längere Zeit auf dem Schlosse Chantilly, dem Besitzthum des Prinzen Condé, welcher ihn mit der Ausführung einer Reihe auf die galanten Passionen des Herzog-Regenten anspielender Gemälde betraut hatte. Ein anderes Mal ging er nach Nogent an der Marne zu einem alten Freunde, der dort Landpfarrer war. Der biedere Gottesmann mußte ihm seine behäbige Figur zu seinen Pierrots und Pantalons herleihen. Aus dieser Zeit sollen seine lustigsten Maskenscenen stammen. Für sich selbst fand er keine Erheiterung; doch erwartete er eine Besserung seines Gemüthsleidens von weiteren Reisen. Er ging deshalb nach England, kehrte aber trübsinniger und bleicher als je nach Paris zurück.

*) In dem betreffenden Protokolle heißt es: L'Académie après avoir pris les souffrages en la manière accoutumée, elle a reçu ledit sieur Vatteau académicien, pour jouir des privileges attachés à cette qualité, et qu'il a promis, en prétant serment entre les mains de M. Coypel, ecuyer, premier peintre du roi et de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orleans, président étant à l'assemblée. Quant au présent pecuniaire, il a été moderé à la somme de 100 livres. C. Blanc, hist. des peintres: Watteau.

Den Keim des Todes in seiner Brust tragend, wandte er sich wiederum nach Nogent an der Marne, wo ihm auf Antrieb seines Freundes der Intendant der Hoffeste, Lefèvre, sein Landhaus einräumte. Zu seinem Unglück fand sich auch seine ehemalige Geliebte dort ein, um nun, nachdem ihre Jugend verrauscht, dem Verschmähten ihr Herz anzubieten. Sie lebten anfangs in Frieden zusammen; aber die üble Laune des einen wie des andern Theils machte der Herrlichkeit bald ein Ende. Es kam zu bitteren Worten, ja, nach dem Berichte der Frau von Lambert, zu thätlichen Aeußerungen des Mißvergnügens. Die Tänzerin zog es daher vor, nach Paris zurückzukehren. Watteau blieb, um bald darauf zu sterben. Sein Tod war tragikomischer Art. Eines Morgens vollzog er sein Testament und beichtete zum letzten Male. Was ihn besonders bekümmerte, war, daß er an einem fremden Orte sterben müsse; denn es sei doch schlimm, meinte er, unter einer Gesellschaft begraben zu werden, von welcher man keine lebende Seele kenne. Er vermachte an vier seiner Freunde, darunter die Kunstkenner Julienne und Gersaint, Alles, was er hatte, nämlich seine Schulden, und die Freunde gaben der Nachwelt ein würdiges Beispiel, indem sie die Erbschaft acceptirten.*) Unter den Sünden, die er beichtete, war ein Hauptverbrechen, daß er den braven Pfarrer zum Modell für seine Hanswürste genommen hatte. Nachdem er auch hierfür Absolution erhalten, schlief er für immer ein und wurde auf dem Friedhof zu Nogent an der Marne begraben.

Außer Theaterscenen und Conversationsstücken hat Watteau auch eine Anzahl militärischer Kostümbilder gemalt, bei denen hübsche Marketenderinnen die Scene auf anmuthige Weise beleben. Auch lieh er sein Palette her für Blumen-, Frucht- und Thierstücke zum Schmuck von Luxusmöbeln, Thürfüllungen, Plafonds und dergleichen. Seltener hat er sich in satyrischen Einfällen ergangen. Nicht ohne Glück versuchte er sich endlich mit der Radirnadel. Man kennt von seiner Hand acht Blätter.

Merkwürdig ist es, daß Watteau in den Galerien Frankreichs sehr wenig vertreten ist. Statt, daß sich die Prophezeiung des Marquis d'Argens**) erfüllt haben sollte, trat das Gegentheil ein. Als mit David die fran-

*) Nach einer andern Nachricht hinterließ er noch 9000 Livres und viele Skizzen und Handzeichnungen. (Villot, Notice des tableaux du Louvre.)

**) Dans vingt ans d'ici, on trôquera en France deux tableaux de Raphaël contre un evantail de Watteau. (Lettres Juives T. VI. p. 74, citirt von Fiorillo in dessen Gesch. der Malerei in Frankreich).

zösische Malerei zum Classicismus, zum theatralischen Pathos zurückgekehrt war, verlosch Watteau's Andenken, trotzdem daß gegen funfzig Kupferstecher für die Vervielfältigung seiner Werke gesorgt hatten, beinahe gänzlich in der kunstgeschichtlichen Tradition Frankreichs. Das Louvre enthält nur ein Gemälde des Meisters, die schon erwähnte Abfahrt nach der Insel Cythera darstellend. Zwei ungemein ansprechende Bildchen Watteau's sieht man im Berliner Museum; es sind zwei Pendants, von denen das eine eine italienische Lustspielscene darstellt, worin ein Liebespaar bei einem nächtlichen Stelldichein überrascht wird, das andere eine Tanzscene des französischen Theaters (Bal champêtre) vorführt. In der Dresdener Galerie befinden sich zwei Darstellungen von Amusements champêtres, die ebenfalls nicht ohne Reiz sind. Eine ähnlichen Gegenstand behandelt ein Gemälde von größerem Umfang in der Münchener Pinakothek. Die meisten Werke des Meisters scheinen über den Kanal gewandert zu sein. Die Zahl der nach Watteau's Gemälden und Zeichnungen gestochenen Blätter beläuft sich auf 563. Die meisten finden sich vereinigt in dem Sammelwerke: L'oeuvre d'Antoine Wateau. Paris. Fol. 3 Vols.

Nicolas Lancret. — Jean-Baptiste Pater.

(1690—1743.) (1695—1736.)

Mit Unrecht hat man Watteau den Vorwurf gemacht, er habe die Kunst und den Kunstgeschmack verdorben. An der Malerei seines Zeitalters gab es ebensowenig zu verderben, wie an der mit conventioneller Praktik betriebenen Bildnerei, die ihr höchstes Ziel in der sinnestäuschenden Behandlung des Nackten suchte und um des äußeren Reizes willen die höhere Lebenswahrheit preisgab. Der Verfall der Kunst war in Frankreich längst hereingebrochen, ehe Watteau auftrat. Nur in Zeiten jugendlichen Aufstrebens, wo große allgemeine Interessen, seien es rein menschliche, religiöse oder politische, den Einzelnen in Anspruch nehmen und die Stimme kleinlicher Selbstsucht zum Schweigen bringen, erheben sich einzelne Künstler zu göttergleicher Schöpferkraft und reißen auch den Minderbegabten zu hohen Zielen fort. In Perioden aber, wo alle idealen Zielpunkte menschlichen Strebens unter den Horizont der Gesellschaft hinabgesunken sind, wo sybaritische Genußsucht das religiöse Gefühl und die öffentliche Moral corrum-

pirt, da verfällt die Kunst entweder in völlige Impotenz oder in einen bacchantischen Taumel, und es ist ein wahres Wunder, wenn sie lichte Momente hat, in denen sie sich ihrer wahren Aufgabe einigermaßen bewußt wird. Statt den Geschmack zu regeln, huldigt sie den Launen des Geschmacks, wird willenlos, käuflich und bestechlich. — Watteau war nichts weniger als ein Kunstverderber. Er zeigte seiner Zeit den einzig richtigen Weg, um aus einem inhaltslosen Formenwesen, aus einer unbehaglichen Affectation von Größe und Kraft zu wahren, menschlichen Empfindungen, zu der bunten



Schäferscene nach Lancret.

Gestaltenwelt des wirklichen Daseins zurückzukehren. Man kann auch von Watteau nicht behaupten, daß er dem frivolen Zuge seiner Zeit in diensteifriger Unterwürfigkeit gefolgt sei, so wenig, wie er geneigt war, die mythologischen Faseleien, die gemalte Speichelleckerei seiner höfischen Collegen mitzumachen. Es ist richtig, sein Colorit ist nicht ernst gemeint, aber das Falsche steht der Lüge nicht schlecht an, die alle Lebensformen seiner Zeit beherrschte; seine Zeichnung ist nicht streng correct, aber sie ist empfunden und lieber graziös als wahr; seine Compositionen sind selten geschlossen und rhythmisch bewegt, aber sie haben vor der conventionellen Hofkunst den Vorzug der Zwanglosigkeit und des leichten Wurfs. In Watteau's Auffassung ist ein gutes Theil jugendlicher Sorglosigkeit, absichtsloser Ursprünglichkeit,

und das will viel sagen in einer Zeit, wo jeder Ausdruck der Empfindung verfälscht und an die Stelle der Wahrheit ein gleißnerischer Schein getreten war.

Erst bei den Schülern und Nachahmern des Meisters tritt das Raffinement an die Stelle naiver Auffassung. Lancret und Pater arbeiteten der Frivolität oft mit bewußter Absicht in die Hände; der erstere als bevorzugter Modemaler der feinen Welt, der letztere als Bilderfabrikant für die tieferen Rangklassen, die den Luxus der Großen mit billigeren Mitteln anstrebten.



Schäferscene nach Pater.

Nicolas Lancret war ein Pariser Kind und wurde 1690 geboren. Ursprünglich für die Kupferstecherkunst bestimmt, in welcher er von d'Ulin unterrichtet wurde, änderte er seinen Lebensplan, als er später bei Gillot seine weitere Ausbildung suchte. Bei diesem lernte er Watteau kennen, dessen Schüler er wurde. Anfangs mühte er sich ab, den Meister mit großem Fleiß und vieler Sorgfalt zu kopiren, wie denn auch viele seiner Amusements champêtres nichts als Paraphrasen Watteau'scher Gemälde sind. In Nogent, wohin Lancret seinen Meister begleitete, lehrte ihn dieser den

wahren Weg zur Kunst, indem er ihn auf die Natur, die Landschaft hinwies. Der Schüler begriff den Wink und übertraf bald den Lehrer in der Schilderung der freien Natur, die er mannigfaltiger und, vorzüglich im Baumschlag, wahrer darzustellen wußte. In den Figuren freilich erreichte er die heitere Lebendigkeit, die unbefangene Natürlichkeit des Meisters nicht. Er malte in der Manier Watteau's und als er zu erstem Male zwei Gemälde dieser Art ausstellte, glaubten die Pariser ein neues Product des bewunderten Malers vor sich zu haben. Man gratulirte irrthümlich Watteau zu seinen neuesten Werken, was diesen nicht wenig verdroß. Die Akademie nahm den Nachahmer im Jahre 1719 als Maler galanter Feste auf. Lancrets Glück war gemacht. Er stellte bald seinen Lehrer in Schatten, vielleicht weil er etwas mehr von der Frivolität seiner Zeit unter seine Farben mischte. Außer galanten Festen malte Lancret auch galante Abenteuer, Scenen aus den Erzählungen des Lafontaine und anderer Modeschriftsteller, die die Späße des Bocaccio durch raffinirte Schilderungen zu überbieten suchten. Er lebte in den glücklichsten Verhältnissen und starb in Paris im Jahre 1743.

Jean-Baptiste Pater wurde 1695 in Valenciennes geboren. Ein Landsmann Watteau's und wie dieser von geringer Herkunft, hoffte er durch dessen Lehre und Unterstützung ähnliches Glück machen zu können. Aber die Hoffnung betrog ihn. Die unfreundliche Gemüthsart des Meisters nöthigte den Schüler, trotz seines gefügigen und nachgiebigen Charakters, das Atelier desselben zu verlassen. Ohne Mittel und ohne Freunde sah er sich hinausgestoßen in eine fremde, schwer zugängliche Welt. Eine seltsame Furcht, sich in seinem Alter der Noth und dem Elend preisgegeben zu sehen, trieb ihn zu einer angestrengten Thätigkeit. Er gewann durch sehr mäßige Preise eine Kundschaft in bürgerlichen Kreisen, die sich nach und nach an den haut goût der Standespersonen gewöhnten. So kam es, daß der von Haus aus mit einem tüchtigen Farbensinn begabte Künstler sein Talent nicht zur Reife bringen konnte, indem er über der Sorge für die Bedürfnisse des täglichen Lebens zu keinem ernstlichen Studium Zeit fand. Obwohl er den Fußtapfen seiner Vorgänger Watteau und Lancret im Allgemeinen folgte, um Liebhaber für seine Gemälde zu finden, ja nicht selten sich die Arbeit durch kleine artistische Diebstähle bequem machte, so hat er doch insofern auch seine originelle Seite, als er das niedere Genre anstrebte und humoristische Volksscenen oft mit glücklicher Charakteristik zum Gegenstande seiner Compositionen wählte. Seine Beobachtung richtete er vornehmlich auf jene

herumziehenden Banden, welche den Glanzpunkt der Jahrmärkte bilden. Possenreißer, Jongleurs, Tänzer und Sänger in bunten Nationalcostümen reizten seinen burlesken Humor, den er zur Illustration des komischen Romans von Scarron aufs Glücklichste verwerthete. Eine der gelungensten Compositionen dieser Art war die Ankunft der Komödianten in der Stadt Mans. Selbst das Unbeholfene und Hölzerne in seiner Zeichnung, was sonst störend auffällt, diente in solchen Fällen dazu, den Eindruck des Komischen zu erhöhen. In seinen besseren Werken zeigt er sich als ein geschickter Colorist und vorzugsweise im Landschaftlichen stellt ihn die Tiefe und Harmonie der Färbung, die sanfte Abtönung der Luft und der Duft der Fernen über Watteau, wenn ihm auch wie Lancret der geistreiche und leichte Vortrag seines Meisters abgeht. In dieser Beziehung wie in Anbetracht des Helldunkels erklingt aus einzelnen seiner Werke ein Nachhall jener großen Kunstepoche seiner flandrischen Heimat hervor, in welcher Teniers und Jan Steen blühten.

Pater drang mit seinem Talente sehr spät durch. Kurz vor dem Tode Watteau's ließ ihn dieser nach Nogent kommen, wo er noch kurze Zeit den Unterricht des Meisters genoß, der sein früheres Verhalten gegen seinen Landsmann bereute und wieder gut zu machen suchte. Im Jahre 1728 ward Pater der Zutritt zur Akademie zu Theil, der ihn einigermaßen aus den wucherischen Händen der Gemäldehändler befreite. Seine Sucht, durch unausgesetzten Fleiß sich ein Vermögen zu erwerben, ließ indeß nicht nach und rieb seine Kräfte vor der Zeit auf. Er starb im Jahre 1736.

Sowohl Paters wie Lancrets Gemälde haben die Hände vieler und tüchtiger Kupferstecher beschäftigt. Wie sehr ihre Productionen von den zeitgenössischen Kunstfreunden geschätzt wurden, geht aus Notizen hervor, welche der schon erwähnte Kunsthändler Gersaint, der auch zu Pater nähere Beziehungen hatte, bei Gelegenheit einer berühmten Kupferstichauction gemacht hat: es wurden damals sechs und dreißig Stiche Marc-Antons nach Raphael geringer bezahlt, als zwölf Stiche nach Pater von verschiedenen zum Theil mittelmäßigen Stechern. Die Revolution und die Kaiserzeit, welche den Classicismus wieder zu Ehren brachten, verwiesen die „galanten Feste“ und was mit ihnen zusammenhing aus den Räumen der öffentlichen Galerien, wie aus den Salons der großen Welt in die Rumpelkammer und die Trödlerbude. Auf diese Weise ist der größte Theil dieser Malereien der Vergessenheit und der Vernichtung anheimgefallen. Das Berliner Museum

enthält zwei Gemälde Lancrets, die aus den königlichen Schlössern in Berlin und Potsdam stammen, wo sich deren ebenfalls noch manche vorfinden. Das Louvre hat nur sechs Lancrets (darunter die vier Jahreszeiten) und einen Pater aufzuweisen. Erst in neuerer Zeit sind die Maler der galanten Feste in Paris wieder salonfähig geworden, wie denn überhaupt das zweite Kaiserreich mehr Sympathien für den „Roccoco-Olymp mit Reifrock, Puder und Mouchen" als für das kalte Heroenthum der ersten Republik und des ersten Napoleon hat.

Siméon Chardin.

(1699 – 1779.)

Man hat sich gewöhnt, ein wenig zu gering zu denken über die Leistungen der Malerei in Frankreich während der sogenannten Zopfzeit. Für die monumentale Kunst hatte jene Periode allerdings keinen Beruf. Eine flüchtige, genießende, leichtlebige Generation, der das Leben nur in sofern von Werth war, als es Unterhaltung, Zerstreuung, Vergnügen gewährte, eine Gesellschaft, die sich über die Verkümmerung der Wahrheit, des Rechts, der Sitte und Religion in epikuräischer oder cynischer Weise hinwegphilosophirte, sie konnte nichts Großes, nicht über dem Zeitalter Erhabenes zu Wege bringen. Zwar wurden fort und fort Anläufe zu hohen Zielen genommen; man konnte das vermeintliche Ideal nicht loswerden, welches die energischen Zuchtmeister der französischen Malerei in ihrem Jugendalter eingeprägt hatten; die Franzosen glaubten sich im Alleinbesitz des „grand style" und der Irrthum ist verzeihlich, wenn man bedenkt, daß seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die Kunst der Nachbarvölker dem gänzlichen Bauquerott zu verfallen geneigt war. Vergessen wir aber dabei nicht, daß neben jener conventionellen, in rein äußerliche Decoration ausgearteten Modekunst, die die Sagenwelt der Alten um und um wühlte, um einen neuen Inhalt für die hundert- und aberhundertmal abgenutzten Formen und Attituden zu finden, daß neben diesem banalen, sowohl in seiner graziös-theatralischen wie in seiner gemein-naturalistischen Erscheinung widerwärtigen Virtuosenthum sich eine anfangs wenig beachtete originelle Strömung des französischen Kunstnaturells mehr und mehr geltend macht. Nicht alle

künstlerischen Berühmtheiten der Zopfzeit tragen das Haupt in den Wolken und schreiten auf dem Kothurn oder auf Lebrunschen Stelzen über das gemeine Dasein hinweg. Schon beginnen einzelne Meister das Leben schärfer zu beobachten, nicht um einen Maßstab für Ausdruck, Bewegung, Gruppirung und andere Zwecke der hohen Kunst zu erhalten, sondern lediglich des Vergnügens halber, welches die mannichfachen Erscheinungen des realen Lebens in einer volkreichen Stadt sowohl, wie in einer bunt und kraus ausstaffirten und bei allem ihrem Thun auf den momentanen Eindruck, den brillanten Effect speculirenden Gesellschaft dem stillen Beobachter gewähren, namentlich wenn ihm der Blick für das Malerische angeboren ist.

Die Freude an der Wirklichkeit äußerte sich bei Watteau in naivster Weise und frei von jeder verstandesmäßigen Reflexion; seine Kunst dringt zwar nicht zur Wahrheit durch und giebt nur phantasmagorische Bilder, aber sie verschmäht es zuerst, einen weitern Inhalt zu beanspruchen, als der ist, der sich, wenn nicht mit den Händen greifen, doch mit den Augen erkennen läßt. Der heitere, ansprechende Zug seiner Kunstweise wird bei Pater, Lancret und vollends bei Boucher durch sinnliche Nebenabsichten verzerrt und verwischt, und die bösen Einflüsse der Zeit vernichten wieder das mit schönem Erfolge Begonnene. Indeß ging darüber nicht die ganze Gattung zu Grunde. Ein anderes Element der Zeitströmung trat in Beziehung zu dem jungen Realismus, das sich allmälig ermannende natürliche Gefühl, das halb bewußte, halb unbewußte Drängen der Vernünftigen, aus dem Wirrsal herauszukommen, in welchem der Staat und die Gesellschaft verfahren war. Rückkehr zur Natur war das große Stichwort, mit welchem Rousseau die Geister elektrisirte. Je toller der sinnliche Taumel wurde, in welchen die Spitzen der Gesellschaft verfielen, je mehr man die Phantasie erhitzte und sich in barocken Einfällen überbot, um auf der Höhe des Lebensgenusses, des „savoir vivre“ zu bleiben, je größer wurde die Reaction der Verständigen, je heftiger das Verlangen, diesem Treiben nach dem Abgrunde einen Damm entgegenzustellen.

Rousseau hatte nur ausgesprochen, was längst tausend Andere gedacht oder gefühlt hatten, und was auch schon mit leisem Flüstern von Munde zu Munde gegangen war. Der Despotismus war inzwischen soweit heruntergekommen, daß er nahe daran war, der Gegenstand des Spottes und der Verachtung zu werden; er war soweit entnervt, daß er nicht einmal mehr zum Schlage ausholen konnte. Die liebenswürdige Persönlichkeit der großen Maitresse, welche factisch die Herrschaft über Frankreich ausübte,

hielt indeß die gefährlichen Zungen im Zaum. Sie warf das bestrickende Netz ihrer zauberischen Rede, ihres königlichen mit gefälliger Anmuth gepaarten Wesens über die Welt der Gelehrten und der Künstler. Sie empfing mit schmeichelhafter Urbanität die gens d'esprit, die „Geistreichen", vor denen der König im Gefühl seiner Inferiorität ein geheimes Grauen hatte, in ihren Salons und disputirte mit den Sophisten über die neuen Ideen, welche die Menschheit des achtzehnten Jahrhunderts bewegten. Man spielte in sorgloser Nonchalance mit dem Feuer der Gedanken, welches ein Menschenalter später die Welt in Brand setzen sollte.

Das „Laisser aller", mit welchem die moderne Aspasia, der zur Königin der Franzosen nichts als das Diadem fehlte, sich und den König über die Unbequemlichkeiten und Mühen des Herrscherthums hinwegzuhelfen wußte, kam der Malerei besser zu Statten, als die directen Einflüsse, welche die geistreiche Dilettantin als höchste Autorität in Sachen des Geschmacks auf die bildenden Künste ausübte. Es trat eine freiere Bewegung ein, und gleichzeitig begann eine Art von öffentlicher ästhetischer Kritik die Schäden bloszulegen, an welchen die Kunst krankte.

Eine ähnliche Bewegung, wie sie in Deutschland die Schriften Lessings und Winckelmanns hervorriefen, griff auch in Frankreich Platz, und wenn auch das Raisonnement eines Diderot und Watelet der Tiefe, des Ernstes, der Gründlichkeit entbehrte und oft mehr durch Neigung und Laune, als durch feststehende Grundsätze und die Liebe zur Wahrheit bestimmt wurde, so hatte doch die Unantastbarkeit der Kunstkönige aufgehört. Boucher, obwohl der gefeierte Günstling der Pompadour, mußte sich die heftigsten Angriffe und den Spott der Kritiker gefallen lassen. Mochte auch die Art, wie diese Kunstrichter ihr Amt ausübten, wenig Achtung einflößen und mitunter ebenso frivol erscheinen, wie die Kunst selber*), so wurde ihr Witzwort doch eine Macht, die der zügellosen Willkühr steuerte und den Künstler antrieb, sich zusammenzunehmen.

Obwohl nun der Luxus des Hoflebens noch immer in der Hauptsache die materiellen Mittel für die Existenz der durch die akademische Treibhauscultur stark vermehrten Schaar der Künstler darbot, so löste die Kunst doch mehr und mehr ihr abhängiges Verhältniß. Der Adel, vornehmlich

*) Bezeichnend ist in dieser Hinsicht das Wort, welches Diderot bei einem Verdict über Boucher entschlüpfte. „Cet homme, schreibt er in seinem „Salon" vom Jahre 1765, ne prend le pinceau que pour me montrer des nudités... je suis bien aise d'en voir; mais je n'aime pas qu'on me les montre."

aber die Geldaristokratie, welcher die Finanzverlegenheiten des Staates die Taschen gefüllt hatten, trat in Concurrenz mit dem Könige, seinen Maitressen und Höflingen, und die Kunstliebhaberei hörte auf ein Privilegium des Hofes zu sein. Man fing an zu sammeln, zu vergleichen, auszuwählen. Kunstkabinette und Kupferstichmappen wurden ein beliebtes Zubehör der vornehmen Bildung, eine neue Art nobler Passion. Beim Ankauf von Gemälden entschied zwar anfangs wohl noch die Berühmtheit des Künstlers oder die Seltenheit des Stückes; aber es begann doch schon eine kritische Untersuchung des Werthes, den ein Gemälde als Kunstwerk hatte. Die Amateurs waren nicht selten glückliche Dilettanten in der Malerei oder im Kupferstich und einige der hervorragendsten — wir nennen den Grafen Caylus, Mariette, d'Argensville — dehnten ihren Kunsteifer auf geschichtliche Forschungen aus und bereicherten die Kunstliteratur mit wichtigen Beiträgen.

Der erste Künstler, welcher eine entschiedene Wendung zu dem gemüthlichen Realismus der holländischen Genremaler des siebzehnten Jahrhunderts ausführte, ohne dabei sein national-französisches Wesen aufzuopfern, war Siméon Chardin, der, obwohl schon im Jahre 1699 geboren, doch erst gegen die vierziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts seine künstlerische Wirksamkeit entfaltete. Mit ihm verlassen wir den Kreis fingirter Existenzen und die Sphäre blasirter Müssiggänger, denen das Maskenspiel zur zweiten Natur geworden ist. Simeon Chardin führt uns in das Haus des Bürgers ein. Er ist der erste französische Maler, der an dem kleinen Leben, an der im engen Raume schaffenden Thätigkeit des sogenannten dritten Standes Geschmack findet. Er läßt uns einen Blick werfen in die häuslichen Zustände, in die Familiengeschichte der Bourgeoisie. Wenn uns nun dieser Blick auch schon Kunde giebt von dem Eindringen der modischen Lebensart in die altväterlichen Sitten, so sehen wir doch den Kern der Menschen, ihr innerstes Gemüthsleben noch unberührt von dem raffinirten Materialismus und dem freudelosen Nihilismus der höheren Stände. Es liegt Etwas von der unbefangenen und anspruchslosen Gemüthlichkeit eines Metzu und Dow in der Auffassung Chardins. Er sucht nicht nach interessanten und bedeutenden Motiven in dem bunten Vielerlei des täglichen Lebens. Irgend ein kleiner Anlaß, das Spiel der Kinder, die Beschäftigung der Hausfrau in Küche und Wohnzimmer, die Abendmahlzeit der Familie, die kleinen Tändeleien junger Mädchen und Aehnliches genügt ihm, um daraus ein freundliches Bildchen zu gestalten, welches ebensowohl



Die Gouvernante. Nach Siméon Chardin.

durch die Nettigkeit des Machwerks, wie durch die freie Natürlichkeit des Ausdrucks erfreut und anspricht. Die Compositionen Chardins sind stets ungemein einfach, oft sogar etwas leer und dürftig, indem die wenigen Figuren der Scene sich silhouettenartig auf einem ganz monoton gehaltenen Hintergrunde abheben. Die Opulenz des holländischen Hauswesens, der Eindruck des Reichthums, des vollendeten Comforts mangelt diesen stillen Lebensbildern. Was wir sehen, ist nicht der aus eigner Kraft zur politischen Macht emporgewachsene Bürgerstand, der es liebt, mit einem gediegenen Luxus sich den Fürsten und Königen zur Seite zu stellen, es ist eben der tiers-état, welchem erst die Revolution eine Rolle im öffentlichen Leben anwies. Der Mangel an reichen Details, welche bei den holländischen Cabinetstücken an das Auge des Beschauers kaum geringern Anspruch erheben, als die lebenden Wesen, hebt um so schärfer die handelnden Figuren hervor, deren ganzer Habitus durchaus national, ächt französisch ist. Die Tournüre, der gefällige Anstand, der Werth, welchen der Franzose auf den äußern Eindruck der Persönlichkeit, auf die ansprechende Art des Betragens und des Thuns legt, diese Eigenthümlichkeiten nationalen Wesens unterscheiden die Genrebilder Chardins nicht minder von den verwandten Darstellungen der holländischen Feinmaler.

Jean-Baptiste Siméon Chardin wurde 1699 geboren. Er war der Sohn eines Tapeziers und scheint von dem geschickten Vater die erste Anleitung zum Zeichnen und Coloriren erhalten zu haben. Der Stand der Tapeziere genoß in damaliger Zeit ein hohes Ansehen, da die Sorge für die Decoration der Säle und Gemächer vornehmer Häuser hauptsächlich in ihre Hand gelegt war. Auf der einen Seite verschwistert mit der Kunsttischlerei in der Herstellung prachtvoll drapirter Möbel, stand die Tapisserie auf der andern Seite in enger Beziehung zu der Decorationsmalerei, und es mögen der Fälle nicht selten vorgekommen sein, daß der Tapezier, als der eigentliche Decorateur des Hauses, auch für die gemalten Thürfüllungen (dessus-de-porte) und den malerischen Schmuck der Spiegelwände (trumeaux) zu sorgen hatte. Wer für diesen Zweck große Ausgaben scheute, begnügte sich mit Copien von Blumen-, Frucht- und Geräthstücken, die unter dem Namen „nature morte“ in Mode kamen. In solch handwerksmäßiger Schule entwickelte Chardin die Keime seines frischen Talentes. Später trat er bei dem Historienmaler Cazes in die Lehre, dessen Unterricht ihm jedoch von wenig Nutzen gewesen sein wird, da er sich in keiner Weise zur hohen Kunst und dem Savoir-faire ihrer Vertreter hingezogen fühlte.

Im Jahre 1728 trat er zum ersten Male öffentlich als Meister seines Faches auf. Es war damals Gebrauch, daß diejenigen Maler, welche nicht Mitglieder der Akademie waren, am Frohnleichnamsfeste ihre Gemälde am Dauphinsplatze zur Schau stellten. Chardin debutirte in gleicher Weise mit einigen Stillleben, unter denen besonders ein Küchenstück mit todten Fischen die Aufmerksamkeit der Kenner erregte. Das naturwahre Colorit, die vortreffliche Modellirung, das Spiel des Lichtes und das geschmackvolle Arrangement waren Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Wohlmeinende Gönner riethen dem Künstler, dieses Küchenstück in der Akademie zu präsentiren. Chardin folgte dem Rathe, und wirklich besaß die auserwählte Körperschaft Großmuth genug, einem „peintre de la nature morte" die Aufnahme zu verwilligen. Indessen fuhr unser Künstler fort, seine Gemälde nach wie vor am Dauphinsplatze auszustellen, vermuthlich, weil er sich besseren Erfolg davon versprach, als von den akademischen Ausstellungen, welche seit dem Jahre 1707 alljährlich regelmäßig wiederkehrten. Erst seit dem Jahre 1737 gewann der „Salon" im Louvre eine größere Bedeutung; eine allgemeinere Theilnahme des Publikums machte sich bemerkbar, seitdem der „Mercure de France" begonnen hatte, ein raisonnirendes Verzeichniß der ausgestellten Kunstwerke in seinen Spalten zu veröffentlichen*). Von dieser Zeit an figuriren die Arbeiten Chardins regelmäßig in den Salons, welcher Name auch auf die Berichte über die Kunstausstellungen in den verschiedenen Journalen übertragen wurde.

In dem genannten Jahre trat unser Meister zum ersten Male als Genremaler auf und dies Auftreten war von nicht geringerem Erfolge begleitet als sein erstes Debut am Dauphinsplatze. Mit einem der frühsten Werke dieser Art, „das Tischgebet" (la bénédicité, jetzt im Louvre) brach er seinem Ruhme vollends Bahn. Es stellt eine junge Bürgersfrau dar im einfachen Hausanzuge, auf dem Kopfe das niedliche, weiße Morgenhäubchen, welches die Pariserinnen mit coquetter Nachlässigkeit zu tragen pflegten. Sie schickt sich an, ihren zwei kleinen Mädchen die Suppe aufzufüllen, wartet aber mit mütterlichem Ernste das Gebet ab, welches das jüngere Kind eben herzusagen im Begriffe ist, während das ältere zwischen Eßlust und Andacht schwankend einen verstohlenen Blick auf die Suppenschüssel richtet. Die Kinder sind nichts weniger als Grazien und auch die Mutter verdient kaum das Prädikat „hübsch"; aber die anspruchslose Natür-

*) Vergl. Lagrange, Joseph Vernet p. 156.

lichkeit, mit welcher die kleine Familienscene dargestellt ist, ruft einen durchaus wohlthuenden Eindruck hervor, der zu jener Zeit um so stärker gewesen sein muß, je mehr die banale Phrase, die auswendig gelernte Attitüde sich in der Malerei breit machte.

Die Bürgersfrauen Chardins leiden übrigens an einer gewissen typischen Einförmigkeit, ebenso die Kinderfiguren. Die Urbilder dazu fanden sich in der Familie des Meisters, der im Rufe eines trefflichen Gatten und Hausvaters stand. Seine erste Frau war ihm in seinem einundzwanzigsten Jahre von seinem Vater halb und halb aufgenöthigt, weil sie eine gute Partie sein sollte. Während des Brautstandes änderten sich die äußeren Verhältnisse des jungen Mädchens, wie denn überhaupt in jener Zeit der staatsökonomischen Experimente der Besitz von heute zu morgen großen Schwankungen unterworfen war. Nun hätte der Vater gern die selbst herbeigezogene Verbindung aufgehoben; aber Chardin hielt es für eine Ehrensache, sein Wort einzulösen. Der Tod raubte ihm früh seine erste Gattin. Von ihr hatte er einen Sohn, der, vom Vater für den eignen Beruf bestimmt, zu frühzeitig starb, um der Erbe des väterlichen Ruhmes zu werden. Seine zweite Frau, Margarethe Pouget, welche ihn überlebte, hat, wie es scheint, in den meisten Fällen das Modell zu seinen Pariser Bürgerfrauen hergegeben.

Seit dem Jahre 1751 erhielt Chardin vom Könige ein Jahrgehalt von 800 Livres, welches später auf 1200 Livres erhöht wurde. Seit 1757 ward ihm eine Wohnung im Louvre eingeräumt. Im Jahre 1765 übernahm er an Stelle des verstorbenen Bildhauers Slodtz die Leitung der königlichen Akademie zu Rouen, kehrte aber einige Jahre darauf nach Paris zurück, wo er bis ans Ende seines Lebens thätig war.

Anspruchslos und bescheiden in seinem Auftreten, erwarb sich Chardin die allgemeine Achtung selbst bei seinen akademischen Fachgenossen, die sonst dem Neid und der Mißgunst sehr leicht zugänglich waren. Bei den Jahresausstellungen der Akademie bekleidete er in späteren Jahren das Amt eines Ordners und Geschäftsleiters, ein Umstand, der auf das Vertrauen hindeutet, welches man allgemein in sein Geschick und seine Unpartheilichkeit setzte. Sein verständiges Urtheil, seine anregende Unterhaltung verschaffte ihm zahlreiche Freunde im Kreise der gens-de-lettres, welche seit der Mitte der fünfziger Jahre auch in Sachen der Kunst das kritische Wächteramt auszuüben begannen. Grimm und Diderot waren ihm befreundet. Der Erstere verbreitete den Ruf Chardins in seiner Correspondance litteraire

über die Grenzen Frankreichs hinaus, ebenso Diderot, der seit 1759 regelmäßig seinen Salon publicirte. Der Letztere erhob sich in den sechziger Jahren zum ästhetischen Orakel Frankreichs, und Chardin war einer von denjenigen, welche seine emphatischen Lobreden zum Himmel erhoben. Unser Künstler mochte sich das gern gefallen lassen; dagegen war es nicht nach seinem Sinne, daß die literarischen Autoritäten jener Tage über das Mittelmäßige und Unbedeutende schonungslos herfielen, nicht im Dienste der Sache, sondern um ihren Witz daran zu erproben und mit dem Brillantfeuer ihrer Rede zu prunken. „Meine Herren, meine Herren, rief er eines Tages, als ihn einige hervorragende Vertreter der Presse durch den Salon begleiteten, um von seinem Urtheile zu profitiren, üben Sie mehr Nachsicht; lernen Sie weniger streng sein!... Unter allen Gemälden, die sich hier befinden, wählen Sie einmal das schlechteste heraus und dann merken Sie sich, daß an zweitausend Unglückliche, die daran verzweifelt sind, es auch nur bis zu einem so schlechten Producte zu bringen, den Pinsel zwischen den Zähnen zermalmt haben. Dieser Parrocel, den Sie einen Sudler nennen, und der in der That ein Sudler ist, wenn man ihn mit Vernet vergleichen wollte, dieser Parrocel ist noch ein seltner Mensch im Vergleich zu der großen Menge derjenigen, welche den Künstlerberuf, den sie gleichzeitig mit ihm ergriffen, aufgeben mußten.“ Diese, von Diderot mitgetheilte Aeußerung Chardins wirft ein interessantes Schlaglicht auf die unerquicklichen Verhältnisse, welche eine mißverstandene Pflege der Talente, wie sie von Staatswegen geübt wurde, im Reiche der Kunst herbeigeführt hatte. Die maliciöse Kritik, die sich bald als Journalartikel, bald als Flugschrift in den verschiedenartigsten Formen eingekleidet, meist unter allerlei pikanten Titeln Eingang in die Lesewelt zu verschaffen suchte, war das nothwendige Reagens gegen die überwuchernde Masse unberufener Farbenklexer, die durch Vetterschaft oder in Folge einer captatio benevolentiae selbst Eingang in die Akademie fanden, um dies schon würdelose Institut noch mehr herunterzuwürdigen*). Der Sinn für ächte Kunst, die Empfindung für das Malerisch-Schöne war in den letzten Regierungsjahren Ludwigs XV. so weit herabgekommen, daß eine bloße Laune tonangebender Höflinge und Maitressen die Oelmalerei, vorzugsweise im Portraitfache, aus der Mode bringen konnte, um dafür die für dilettirende Damen so bequeme Pastellmalerei in Aufnahme zu bringen. Auch Chardin, der als

*) Vergl. Lagrange, Joseph Vernet S. 156 ff.

Portraitmaler sich gleichfalls eines verdienten Ansehens erfreute, bequemte sich in seinen alten Tagen noch zu der neuen Mode, die glücklicher Weise keine allzulange Dauer hatte.

Ausnahmsweise hat Chardin auch sogenannte Affenspäße (Singeries) gemalt, in denen, wie in jenen von Watteau für den Prinzen Condé gefertigten Malereien, die persiflirende Absicht nicht wohl zu verkennen ist. So läßt er einmal einen Affen mit dem Ausdrucke des künstlerischen Selbstgefühls das Amt des Malers übernehmen; ein anderes Exemplar dieser in ihrer Menschenähnlichkeit widrigen Thiergattung erscheint, als Persiflage zweckloser Sammelwuth, in der Rolle eines Antiquars, der mit komischem Ernst die Schrift einer Medaille, deren eine große Zahl vor ihm auf dem Tische liegen, durch ein Vergrößerungsglas zu entziffern sucht (im Louvre).

Ein fleißiger und rüstiger Arbeiter, hielt Chardin vor seiner Staffelei aus bis in sein achtzigstes Lebensjahr. Noch im Jahre 1779, wo er starb, lieferte er seinen Beitrag zum Salon.

In den öffentlichen Galerien stößt man selten auf Gemälde des Meisters. Das Louvre bewahrt neun derselben, darunter sechs Stillleben; die meisten noch vorhandenen Werke seiner Hand befinden sich in Privatbesitz. An der Vervielfältigung seiner Arbeiten durch Kupferstich haben sich eine große Anzahl tüchtiger Meister, wie Cochin, Lepicié, Lebas und Andere betheiligt.



Jean-Baptiste Greuze.

(1725 — 1805.)

Zu größerer Bedeutung und allgemeinerer Anerkennung erhob sich die Genremalerei in Frankreich durch die Wirksamkeit des Jean-Baptiste Greuze, der, ein Vierteljahrhundert später als Chardin geboren, in seiner Kunstweise von wesentlich andern Einflüssen bestimmt wurde, als jener. Will man den Unterschied beider kurz ausdrücken, so wird man Chardin als den Vertreter des naiven, Greuze als den Repräsentanten des sentimentalen Genre bezeichnen können. Der Erstere erfreute sich an der Wirklichkeit, wie sie ihm begegnete, alle seine Motive sind aus der unmittelbaren Anschauung geschöpft, dieser lebte im Zwiespalt mit der realen Welt und schilderte sie, wie sie nach seiner Meinung sein könnte und sein möchte. Selten genügt ihm die einfache Natur; er modelt, rückt und zupft an ihr herum, um ihr einen Wurf zu geben, der seiner Gefühlsweise entsprach, die zugleich die Gefühlsweise eines großen Theils seiner Zeitgenossen war.

In das Gemüthsleben der französischen Welt beginnt gegen die Mitte des Jahrhunderts jene sentimentale Strömung einzudringen, von welcher die englische Nation zuerst, die deutsche einige Jahrzehnte später ergriffen wurde.

Der moralisirende Roman und das bürgerliche Schauspiel bezeichnen die ersten Anfänge einer neuen volksthümlichen Dichtung. Fielding und Goldsmith geben in England das erste Beispiel, Lessing führt das englische Familiendrama in Deutschland ein. In Frankreich sind es hauptsächlich schriftstellernde Frauen, welche mit prosaischen Erzählungen sittlicher Tendenz den geistreichen Frivolitäten eines Crebillon und Louvet de Couvray gegenübertreten. Ihnen reiht sich Claude Nivelle als eigentlicher Schöpfer der „Comédie larmoyante“ an, welche dann von Voltaire (Enfans prodigues), vor Allem aber von Diderot (Le pére de famille) in die Gunst des Publikums eingeführt wird. In eine etwas spätere Zeit fällt als die letzte glänzende Frucht dieser zärtlich-schwärmerischen, gefühlvoll-träumerischen Dichtungsart der berühmte Roman des Bernardin de St. Pierre, Paul und Virginie.

Was für Watteau das italienische Possenspiel und seine französische Nachahmung bedeutete, das war für Greuze das Rührstück Diderots. Der berühmte Schöngeist war nicht nur der Freund und Protector des Malers, er war auch im gewissen Sinne sein Lehrer. Greuze übersetzte die poetischen Grundsätze Diderots in die Sprache der Farben. Die ästhetische Grammatik des Philosophen*) hielt auf Action, auf Leidenschaft, auf den Effect der Contraste; und so kam es denn, daß Greuze, wie sein Rathgeber, dem Bürger und Landmann eine diesem ganz fremde Ausdrucksweise seiner Empfindungen und Gefühle andichtete. Seine Modelle holte Greuze sich auf der Straße, auf dem Jahrmarkt; in den Wohnungen des gemeinen Mannes, aber die Positur, die er diesen Modellen gab, ist studirt, gemacht, unwahr. Er malte keine „magots“, kein Lumpengesindel und keine Oelgötzen, bei deren Anblick der feine Pariser unwillkürlich nach seinem Foulard gesucht hätte. Seine biedern Hausväter, seine braven Mütter seine sittsamen Töchter und selbst seine verlorenen Söhne wissen sich mit Anstand zu bewegen und vergessen auch im Moment der heftigsten Leidenschaft nicht, daß sie sich vor den Augen der Zuschauer zusammennehmen und von der besten Seite zeigen müssen.

*) Diderot, Essai sur l'art dramatique.

Das Bedürfniß nach einem frischen Athemzug, das Verlangen nach Wahrheit, nach Natur, nach reeller Leidenschaft, nach ungekünstelten Lebensformen macht gegen Ausgang des Zeitalters Ludwigs XV. in dem geistigen Leben Frankreichs sich um so heftiger geltend, je mehr die Aristokratie der Bildung sich mit bürgerlichen Elementen versetzte. Aber auch diese relativ frischen Naturen waren angekränkelt von dem giftigen Hauche, der aus den Hofzirkeln ausströmte. Auch sie sahen noch die Natur durch eine gefärbte Brille und logen sich in Gefühle und Empfindungen hinein, die im eignen Herzen keinen rechten Wiederhall fanden. Diderot selbst schauspielerte mit der größten Unbefangenheit, und manche seiner emphatischen Lobreden auf Greuze und Joseph Vernet erscheinen dem nüchternen Sinne wie mißglückte Versuche der Schönrednerei. Diderot lacht und weint in einem Athem; er steht in dieser Hinsicht auf gleicher Stufe mit der schönen Courtisane, die heute als Nymphe oder Venus entzückt, und morgen als büßende Magdalene in Thränen zerfließen will. „Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes reelles!“ Wenn ein Diderot dies versichert, so haben seine Leser natürlich nichts Eiligeres zu thun, als ebenfalls die rührenden Scenen zu betrachten und dabei in Thränen zu zerfließen.

Es war kein Glück für Greuze, das heißt für seine künstlerische Entwickelung, daß er Diderots Rathe folgte und das falsche Pathos des Theaters in seine Genrebilder hineintrug. Er legte sich selbst dadurch Zwang an und beschnitt die besten Triebe seines Talentes. Daß es ihm gegeben war, der Natur und dem Leben anmuthige Züge abzulauschen, beweist er in manchem einfachen Bildchen, besonders, wenn er das harmlose Thun und Treiben munterer Kinder schildert. Unter seinen im Stile des Rührstücks gehaltenen Werken ist weitaus das beste und berühmteste „die Dorfbraut“ (l'Accordée du village). Die Scene spielt in dem großen Wohnraum eines Bauernhauses, in welchem außer der Familie des Besitzers gelegentlich auch das Federvieh Eingang findet. Der Vater, ein ehrwürdiger Greis, hat dem jungen Freier eben die Mitgift eingehändigt und übergiebt ihm mit bewegten Geberden sein liebreizendes Töchterchen. Das junge, hübsche Mädchen läßt eben die Hand aus dem Arme des Bräutigams gleiten, den Blick zu der neben ihr sitzenden Mutter senkend, welche ihre rechte Hand ergriffen hat; mit getheilten Gefühlen zwischen Liebesglück und Wehmuth schwankend, zögert sie, an den Tisch heranzutreten, um den Ehebund mit ihrer Unterschrift zu besiegeln. Eine Freundin, mit theilnehmender Miene

an ihrer Seite lehnend, scheint ihr Muth zuzusprechen. Zur Rechten schließt die Gruppe der Notar ab, der in einem Lehnstuhl sitzend, mit der Vorlesung des Contractes eben zu Ende gekommen ist; zur Linken neben der Mutter ein kleines Mädchen, welches eine Glucke mit ihren Hühnern füttert, unbekümmert um den feierlichen Vorgang. Weiter hinten figuriren noch einige Zuschauer, wahrscheinlich das Hausgesinde. Unangenehmer fällt das Pathos und die moralisirende Absicht in zwei anderen kaum weniger berühmten Bildern auf, welche, wie jenes, dem Louvre angehören: la malediction paternelle (der Fluch des Vaters) und le fils puni (der bestrafte Sohn), zwei Pendants, die in einem novellistischen Zusammenhange stehen.

Obwohl, im Bunde mit Diderot, der erklärte Gegner Bouchers und seiner sittenlosen Malerei, konnte sich Greuze doch der Lockungen nicht erwehren, mit welchen die falschen Grazien seiner Zeit auch ernste Leute in ihre Netze zu locken suchten. Zwei seiner berühmtesten Bilder „la cruche cassée“ und „la belle laitière“, ersteres im Louvre, letzteres in der Sammlung des Baron J. von Rothschild, haben schon einen starken Zug von dem üppigen und verführerischen Wesen jener gefallenen Engel, mit denen Boucher die Welt entzückte. Greuze hat sich gewiß die größte Mühe gegeben, seinen jungen hübschen Mädchen, die gewöhnlich irgend ein kleines Unglück zu beklagen haben, was kaum einer Thräne werth ist, den Ausdruck der Unschuld und Unbefangenheit zu geben. Daß er den Ausdruck nicht traf, war vielleicht weniger sein Fehler als die Schuld der Verhältnisse. Es mochte schwer fallen, in der Pariser Welt ein hübsches Gesicht anzutreffen, in welchem sich nicht auch das Bewußtsein vom Zauber seiner Reize deutlich kundgegeben hätte.

Zu Tournus, einem kleinen burgundischen Städtchen, im Jahre 1725 geboren, kam Greuze nach Paris, als sein Talent bereits eine gewisse Reife erlangt und in die ihm eigenthümliche Bahn eingelenkt hatte. Seine Anlagen sollen sich schon in sehr früher Jugend entwickelt haben, nicht zur Freude seines Vaters, der Baumeister war und den Sohn für das eigene Fach bestimmt hatte. Da alle andern Mittel nichts fruchteten, suchte dieser den Eifer, mit welchem der Junge Wände und Thüren mit Kohlenzeichnungen verzierte, durch Stockschläge zu hemmen.

Doch auch das war vergebens. Greuze mochte dreizehn Jahr alt sein, als ein reisender Maler, Namens Grondon, das Haus seines Vaters betrat, um diesem von den Erzeugnissen seiner Kunst anzubieten. „Was soll ich mit Ihren Bildern?“ rief der Alte. „Wollen Sie einen Maler haben,

so können Sie denselben bei mir umsonst erhalten!"*) Indeß lud er den fahrenden Künstler, der in Lyon eine Art Bilderfabrik hatte, zum Abendessen ein. Als Beide bei Tische saßen und vom Weine ein wenig angeregt wurden, ließ der Kunstteufel dem jungen Greuze keine Ruhe und in wenigen Augenblicken hatte er mit der Kohle die beiden Tischgenossen abconterfeit. Der Vater gerieth in Zorn, der Maler in Verwunderung und beide kamen schließlich überein, daß der Knabe mit nach Lyon gehen solle, um bei Grombon seine Studien zu machen.

Greuze war glücklich über diesen Ausgang. Nach kurzer Zeit ward aus dem Lehrling ein Gehilfe, aus dem Gehilfen ein Meister. In seinen Freistunden studirte der Jüngling das, was er bei seinem Meister nicht erfassen konnte, die Natur. In seinem zwanzigsten Jahre führte er selbständig eine seiner glücklichsten Compositionen aus, „die häusliche Andacht", einen Familienvater auf dem Lande darstellend, der die Seinigen um sich versammelt hat, um ihnen aus der Bibel vorzulesen. Als Grombon das Bild sah, meinte er: „Geh nur, mein Sohn; du bist ein großer Maler; hier ist nichts mehr für Dich zu thun!" Böse Zungen sagten aber, der Meister habe noch andere Gründe gehabt, seinem besten Arbeiter gute Reise zu wünschen. Seine Frau war jung, hübsch und liebenswürdig und Greuze empfand mehr Zuneigung zu ihr, als schicklich gewesen wäre. Glücklicherweise war Madame Grombon klug und verständig und rieth dem verliebten Burschen, sich die Liebesgedanken aus dem Kopfe zu schlagen.**)

Kein Geld im Beutel, aber den Kopf desto voller an Träumen und Plänen machte sich Greuze auf die Wanderschaft nach der Hauptstadt Frankreichs, wo mit Boucher die Roccoco-Malerei in eine neue Phase getreten war. Unterwegs mußte ihm die Portrait-Malerei die Mittel seines Unterhalts verschaffen. Glücklich in Paris angekommen, brachte er alsbald seinen Familienvater („La lecture de la Bible") zur Ausstellung, und dies erste Debut fiel so glänzend aus, daß man sich nicht wundern darf, wenn der junge Künstler eine übertrieben hohe Meinung von seinem Talente faßte und, von Natur sanguinisch, die Erwartungen von seiner Zukunft so hoch spannte, daß er sich später unangenehm enttäuscht sah. Diderot sprach sich mit großer Anerkennung über das Erstlingswerk des Meisters aus. Einer der angesehensten Amateurs, Delalive de Jully, brachte das Gemälde an

*) Houssaye a. a. O., S. 291.

**) Das anmuthige Histörchen von dem Pantoffel der Madame Grombon findet sich nach der Erzählung Florians wiedergegeben bei Hussaye a. a. O., S. 302.

sich, und das Glück des jungen Künstlers schien gemacht. Die Neuheit des Sujets sowohl wie die sorgfältige coloristische Ausführung und die gelungene Charakteristik in den einzelnen Köpfen war wohl geeignet, die Kunstfreunde und Kenner in Erstaunen zu setzen. Ja, es wurden Stimmen laut, welche bezweifelten, daß Greuze der Urheber des Werkes sei. Der Künstler brachte indeß die Zweifler bald durch ähnliche, noch trefflicher ausgeführte Bilder zum Schweigen. Im Jahre 1754 bewarb er sich um den akademischen Preis und erhielt das römische Reisestipendium auf sein Gemälde: „Der getäuschte Blinde." Nach einer anderen Angabe ward ihm keine officielle Unterstützung zu Theil, sondern er unternahm diese Studienreise auf seine eigenen Kosten.*)

Was wollte Greuze in der ewigen Stadt? Bei der Richtung, welche er eingeschlagen, konnte ihm die Reise kaum so viel nützen, als seinen der hohen Kunst zugewandten Collegen, die, nachdem sie die Bekanntschaft mit Rafael und der Antike gemacht hatten, gemeiniglich noch französischer zurückkehrten, als sie hingegangen waren. Eitelkeit und Ehrgeiz ließen aber dem auf die Ruhmesbahn getriebenen Künstler keine Ruhe. Er glaubte auch im historischen Fache Etwas leisten zu können und zu müssen.

In Rom traf er mit Fragonard, dem Schüler und Geistesverwandten Bouchers, zusammen und schloß sich dem verliebten Aventurier an. Mehr als die todten Schönheiten der alten Künstler interessirten Beide die lebendigen Schönheiten Roms. Fragonard war flatterhaft wie ein Schmetterling, Greuze ein ernster Liebhaber, dem die Leidenschaft gleich das ganze Herz einnahm. Der „schöne Leander", wie ihn sein Freund und Vertrauter nannte, hatte das Unglück, der liebenswürdigen Tochter eines römischen Großen zu gefallen, deren Bildniß er zu malen beauftragt war. Lätitia war entschlossen mit dem Geliebten heimlich zu entfliehen. Diesmal war

*) Dies scheint aus den ironischen Worten Diderots hervorzugehen, mit welchem er in seinem Bericht über den Salon vom Jahre 1765 den Generaldirector der schönen Künste, Marquis von Marigny (den Bruder der Pompadour) angreift. „Als das Talent dieses Malers," sagt er, „erkannt worden war, erlaubte man ihm, auf seine eignen Kosten nach Rom zu gehen, und als er dort das wenige Geld, welches er sich erspart, verzehrt hatte, gestattete man ihm die Rückkehr nach Paris. Nach seiner Heimkehr erlaubte man ihm, die schönsten Bilder zu malen und zu möglichst schlechten Preisen zu verwerthen. Nach dem Erfolge, welchen sein Gemälde „Der Gichtbrüchige" im letztvergangenen Salon gehabt hatte, ward ihm gestattet, dasselbe nach Versailles zu bringen, um es dem Könige und der königlichen Familie vorzulegen und zu diesem Zweck einige zwanzig Thaler zu verausgaben ꝛc...... Fortsetzung der Gnadenbezeugungen, welche man Herrn Greuze erwiesen, im nächsten Salon."

aber Greuze der Verständige. Die hohe Achtung, gepaart mit Dankbarkeit, welche er dem Vater zollte, hielt ihn davon zurück, das Vertrauen desselben zu hintergehen. Er begnügte sich mit dem Portrait der Geliebten, welches er mit fortnahm, um es neben dem der Frau Gromdon als ein theures Andenken zu bewahren. Später, als Lätitia die Gattin des Prinzen von Este geworden war, dankte sie dem Maler in einem Briefe für seine edle Entsagung; denn sie fühlte sich glücklich an der Seite ihres Mannes und im Kreise ihrer Kinder.

Greuze sollte sich leider nicht desselben Glückes rühmen. Als er nach Paris zurückgekehrt war und mit seinem Rufe auch seine Einnahmen stiegen, nahm er ein Mädchen aus dem Bürgerstande zur Frau, welche mehr vergnügungssüchtigen als haushälterischen Sinn hatte. Sie war launenhaft wie eine große Dame und pflegte das Geld zum Fenster hinauszuwerfen, um sich das Ansehen einer kleinen Marquise zu geben. Gleichwohl entzog ihr der Maler seine Liebe nicht.*) Ueber ihre üblen Neigungen tröstete ihn die Freude an seinen Kindern, die er, wie jene, sehr oft auf seinen Gemälden dargestellt hat.

Diderot, der beste Freund unseres Meisters, war auch ein alter Freund seiner Gattin. Der Umstand, durch welchen er mit ihr bekannt geworden, erzählt der Schöngeist selbst in seiner launigen, mehr pikanten als discreten Schreibweise bei Gelegenheit eines kritischen Excurses. „Dieser Maler," sagt er, „ist ganz gewiß verliebt in seine Frau. Er hat recht! Ich selbst war einst ihr Anbeter, als ich noch jung war und sie sich Mademoiselle Babet nannte. Sie hielt damals einen kleinen Buchladen auf dem Quai

*) Man hat zwei Compositionen von Greuze, von denen die eine den Fluch einer unglücklichen, die andere den Segen einer glücklichen Ehe sinnbildlich darstellt. Da der Accent in beiden auf das Verhalten der Frau, der Gattin und Mutter, als der Ursache des Glücks oder Unglücks gelegt ist, so mag die Behauptung wohl gegründet sein, die moralisirende Tendenz dieser Malereien habe zunächst auf Madame Greuze gezielt. Ramdohr beschreibt diese Bilder (Ueber Malerei 2c., Bd. III S. 16) wie folgt: Allegorie der unglücklichen Ehe: Zwei Ehegatten fahren in einem Kahne über den Strom des Lebens hin, von dem sich ein Arm zu einem schrecklichen Katarakt bildet. Das Weib, ein feistes, faules Geschöpf, schläft auf dem Hintertheile des Nachens. Der abgehärmte, ausgemergelte Mann erschöpft seine letzten Kräfte unter der Last des Ruders. Ihre ausgehungerten Kinder liegen sich in den Haaren über ein Stück Brod: dies giebt der einen Seite des Nachens das Uebergewicht, er schlägt um, er sinkt in den Abgrund! — Allegorie der glücklichen Ehe: Zwei Personen, deren Gestalten jede Schönheit, jeden Reiz ihrer verschiedenen Geschlechter darbieten, führen in liebevoller Vereinigung das Ruder zu dem Nachen, auf dem sie gleichfalls über den Strom des Lebens hinfahren. Ihre beiden liebenswürdigen Kinder schlafen sorglos auf dem Vordertheile des Schiffs, und Amor steuert.

der Augustiner, schmuck, weiß und schlank wie eine Lilie, vollblühend wie eine Rose. Ich trat bei ihr ein mit jener raschen, stürmisch-tollen Weise, wie sie mir damals eigen war, und sagte zu ihr: „Mein Fräulein, wenn ich bitten darf, die Erzählungen Lafontaine's, einen Petronius?" — „Hier, mein Herr, brauchen Sie nicht noch andere Bücher?" — „Entschuldigen Sie, mein Fräulein, aber — —." — „So reden Sie doch nur!" — „La religieuse en chemise!" — „Pfui, mein Herr, wer liest denn solche Unfläthereien!" — „Ach so, mein Fräulein, das ist unfläthiges Zeug; ich hatte das wirklich nicht gewußt." — Und dann, wenn ich wieder einmal an ihrer Bude vorüberging, lachte sie mir zu und ich lachte auch. Welch reizendes Lächeln! Greuze ist darum auch verliebt in seine Frau; indem er sie Jahr ein Jahr aus malt, scheint er nicht blos zu sagen: „Seht, wie schön sie ist!" sondern auch: „Seht ihre verführerischen Reize!" Ich sehe sie, Herr Greuze. — Als Diderot dies schrieb, war er mit Greuze gespannt; darum sagte er „Herr Greuze" oder auch wohl „mein seliger Freund Greuze."*)

Im Uebrigen war das Beispiel, welches der Künstler seiner Gattin gab, nicht dazu angethan, sie bescheiden und genügsam zu machen. Er war ebenso eitel in Bezug auf sein Aeußeres wie auf sein Talent. Er lernte bald hohe Preise fordern und, als seine Einkünfte glänzender wurden, den vornehmen Herrn spielen. Er trug die feinsten Spitzen an seinen Jabots und Manschetten, die kostbarsten Steine glänzten an Busennadel und Ringen, ein prächtiger Degen an seiner Seite. Es scheint, daß er um so stolzer und selbstgefälliger auftrat, je weniger Anerkennung seine Malerei in den Kreisen fand, welche eine Pompadour und Dubarry beherrschte. Ihm fehlte, um auf die volle Höhe des Ruhmes zu kommen, „le jarret souple", wie Diderot zu sagen pflegte. Gewiß verdient es Anerkennung, daß er es verschmähte, die Gunst des Herrn von Marigny durch Bücklinge zu erringen; aber die Art, mit welcher er den Beifall aller Welt zu ertrotzen suchte, verfehlte ihr Ziel. Es fiel unangenehm auf, daß er in der Gesellschaft gern das Gespräch auf sich und seine Leistungen brachte und gleichsam im Selbstlobe schwelgte. In den Salons war er der eifrigste Bewunderer seiner Werke und ärgerte sich über jede Aeußerung des Tadels oder Mißfallens, dessen Zeuge er war. Wenn ihn Niemand dieser Untugend wegen in Schutz nahm, so hatte doch Diderot auch dafür ein entschuldigendes Wort: Er ist ein wenig eitel, unser Maler, sagt er einmal, aber seine

*) Houssaye a. a. O., S. 311.

Eitelkeit ist die eines Kindes; es ist die Trunkenheit des Talents. Nehmt ihm diese Naivetät, mit welcher er euch vor seine Tafeln führt und ausruft: „Seht da, das ist von mir, das ist schön!" — und ihr werdet ihm den Schwung nehmen, ihr werdet das Feuer auslöschen und das Genie zu Grunde richten. Ich fürchte fast, daß, wenn er einmal bescheiden würde, er Grund dazu haben möchte. — Ganz anders war die Meinung Joseph Vernets, der ihm ebenfalls nahe stand und ohne Rückhalt äußerte, daß er selbst (Greuze) unter den vielen Feinden, die er habe, sein schlimmster Feind sei, weil er sich nicht zu fügen verstehe." „Was wollen Sie," erwiderte Greuze, dem berühmten Landschaftsmaler die Hand reichend, „es ist mir so natürlich, Talent zu besitzen, aber so schwer, Bücklinge zu machen. Ich beuge mich nur vor dem schönen Geschlechte." — „Nun denn, so bitten Sie die Weiber, Ihnen zu Ihrem Glück behülflich zu sein."

Diese Unterhaltung, von welcher Diderot berichtet, fand im Salon vom Jahre 1765 statt, wo Greuze mit einem weinenden Mädchen, welches sich um den Tod eines Vögelchen grämt, die Herzen der schönen Welt rührte. Vier Jahre später ward er Mitglied der Akademie. Sein Ehrgeiz hatte ihm keine Ruhe gelassen. Er war um seine Reception eingekommen und die Akademie ließ ihn zu unter der üblichen Bedingung, daß er zu seiner förmlichen Aufnahme ein Gemälde einliefere. Greuze zögerte lange mit der Wahl des Gegenstandes für dies Receptionsbild und verfiel endlich auf die Idee, den Kaiser Septimius Severus zu malen, der seinem Sohne Caracalla vorwirft, daß er ihn in den schottischen Engpässen habe ermorden lassen wollen (im Louvre). Die Composition fiel nicht glücklich aus. Die Akademie machte ihn zwar zu ihrem Mitglied, aber nur unter dem Titel eines Genremalers. Voll Zorn darüber brachte Greuze fürderhin keins seiner Gemälde mehr in die Louvreausstellung. Es bedurfte dessen auch nicht; denn große und kleine Herren, Frauen von hohem und höchstem Range beehrten ihn mit ihren Besuchen und zahlten ihm willig die Preise, welche er forderte. Viele seiner Gemälde wurden von Engländern angekauft, deren sentimentale Geschmacksrichtung dem Meister ganz besonders zu Gute kommen mußte. Für die Engländer war er der gemalte Sterne, da er nicht selten den heiter-sentimentalen Ton anschlägt, der in Yoriks empfindsamer Reise vorherrscht.

Nach dem Tode seiner Frau lebte Greuze in Zurückgezogenheit. Seine Töchter Anna und Caroline, an denen er mit großer Liebe hing, besorgten das Hauswesen. In glücklichen Vermögensverhältnissen konnte er unbesorgt

in die Zukunft blicken. Da brach plötzlich der Sturm der Revolution über Frankreich herein. Der Banquerott des Staates und der ihm folgende Zusammensturz vieler großer Bankhäuser beraubte den fünfundsechszigjährigen Greis fast seiner ganzen Habe. Noch andere Unglücksfälle kamen hinzu, um seine wirthschaftlichen Verhältnisse vollends zu zerrütten. Es blieben ihm keine weiteren Hülfsquellen, als die, welche ihm Pinsel und Palette boten. Aber auch sein Talent hatte den größten Theil des früheren Werthes eingebüßt, nicht so sehr durch das Alter, wie durch die vollständige Umwandlung des Kunstgeschmacks. Die Revolution räumte nicht nur mit den Göttern im Reifrock, mit den buhlerischen Grazien, den verliebten Schäfern auf, auch die Familienväter und die verlornen Söhne hielten keinen Stand gegen das Geschlecht der Heroen, mit deren Verherrlichung David und seine Nachfolger das neue Zeitalter einleiteten.

Greuze bewohnte in seinem Alter mit seinen beiden Töchtern einige Zimmer im Louvre, wo er auch starb. Diese Vergünstigung, welche verdienten Künstlern, wie z. B. auch Chardin, gewährt zu werden pflegte, scheint ihm unter Ludwig XVI., der ihn zum Hofmaler ernannte, zu Theil geworden zu sein. In unmittelbarer Nähe der Tuilerien hatte er stets den Schauplatz jener fürchterlichen Scenen vor sich, welche während der Schreckensherrschaft in Paris spielten. Mit stummer Resignation blickte er in das wilde Getriebe einer Welt, die er nicht verstand. „Der Bürger Homer," meinte er zu seiner Tochter, „und der Bürger Raphael werden wohl noch etwas länger leben, als diese berühmten Bürger, die ich nicht einmal dem Namen nach kenne." Das erste Wort, welches er früh morgens an seine Tochter zu richten pflegte, war: „Sag mir doch, Caroline, wer ist denn heute König?"

Die Ordnung kehrte nach und nach wieder, mit ihr neue Hoffnungen, neuer Wohlstand, neuer Ruhm. Frankreich belohnte großmüthig die Künstler, die die Herolde seiner Größe waren. An Greuze dachte man nicht. Er gehörte der Vergangenheit an, man rechnete ihn schon zu den Todten. Erst unter dem Consulat scheint man sich des vergessenen Künstlers wieder erinnert zu haben. Ein noch vorhandener Brief des Meisters an den Minister Napoleons erwähnt eines Auftrags, den ihm die Regierung ertheilt hatte. Es heißt darin unter Anderem:

„Das Bild, welches ich für die Regierung anfertige, ist zur Hälfte vollendet. Die Lage, in welcher ich mich befinde, zwingt mich, Sie zu bitten, daß Sie mir noch eine weitere A-conto-Zahlung anweisen lassen,



Die Dorfbraut. Nach Jean-Baptiste Greuze.

damit ich die Arbeit beenden kann. Ich habe die Ehre gehabt, Ihnen von meinem ganzen Unglück Mittheilung zu machen; ich habe Alles verloren, bis auf das Talent und den Muth. Ich zähle fünfundsiebenzig Jahre und habe kein einziges Werk in Auftrag. Kein Augenblick meines Lebens ist mir so qualvoll gewesen, wie der gegenwärtige."

Greuze brachte es unter Noth und Entbehrungen bis zu einem Alter von einundachtzig Jahren, kümmerlich von den Erträgnissen seiner Arbeit lebend und voll Besorgniß für die Zukunft seiner Töchter. Kurz vor seinem Tode malte er noch sein eigenes Bildniß mit so großer Sorgfalt und Kraft, daß es im Salon von 1805 allgemeine Bewunderung erregte. Es war fast das einzige, was er seiner Tochter hinterlassen konnte. „Das wirst Du einmal für hundert Louis verkaufen können", sagte er zu ihr. Wenige Tage darauf starb er im Jahre 1805 und wurde still und kaum bemerkt zur Ruhe geleitet. Doch nahm der Moniteur von dem Todesfall mit einigen Gedenkworten Notiz. Er erwähnt auch eines rührenden Zwischenfalls während des Leichenbegängnisses. Ein junges Mädchen trat leise an die Bahre heran und schmückte sie mit einem Immortellenkranze. „Die dankbarste Schülerin bringt diese Blumen dar, als Embleme seines Ruhmes"... so stand auf dem Blatte geschrieben, welches das Liebeszeichen begleitete. Kaum bemerkt, war die Kranzspenderin verschwunden; über ihre Person konnte aber kein Zweifel herrschen. Es war Mademoiselle Mayer, die Freundin Prud'hons, dessen edles, von Greuze selbst bewundertes Talent auch von seiner Zeit weder gewürdigt, noch verstanden wurde.

Greuze gründete keine Schule. Aber sein Einfluß auf die Entwickelung der neueren Kunst ist ein nicht geringer gewesen. Als die frostigen Heldengestalten der Davidschen Epoche ihre Aufgabe erfüllt hatten, kehrte die französische Malerei zu dem warmen Leben zurück, und das neuaufblühende Genre knüpfte mit Destouches und Anderen unmittelbar an Greuze an, den eine dankbarere Generation in die Reihe der „grands artistes" der großen Nation aufgenommen hat.

Außer den fünf von uns erwähnten Bildern besitzt das Louvre noch ein Selbstbildniß und ein anderes Portraitstück von Greuze, außerdem zwei Studien zu weiblichen Köpfen. Im Berliner Museum sieht man von ihm ein junges Mädchen mit einem Notenheft, sowie ein artiges Bildchen von der Hand seiner Tochter Anna, ein kleines Mädchen mit einem Bologneserhündchen darstellend.

Carle Vanloo.

(1705—1765.)

Mit Chardin und Greuze schließt die Reihe der Maler aus dem Zeitalter Ludwigs XV., deren eigenthümliche Begabung zur Ausbildung und Entwickelung des französischen Kunstnaturells im Wesentlichen beigetragen hat. Von den eigentlichen „Größen" der Zopfzeit könnten wir füglich schweigen, weil es abgethane Größen sind, so sehr man auch neuerdings — signatura temporis! — in Frankreich von einer Seite her sich bemüht, den Glanz jener Satelliten wieder aufzufrischen, welche eine Pompadour und Dubarry in leuchtenden Bahnen umkreisten.

Es befinden sich jedoch unter diesen einstmals hochgefeierten Geistern zwei Namen, die noch jetzt sehr oft genannt werden, wäre es auch nur, wenn von dem Verfall und der Entartung der Kunst und der Gesellschaft Frankreichs im vorigen Jahrhundert die Rede ist: Vanloo und Boucher. Beide haben noch heute das Interesse der Nachwelt nicht ganz verloren; ja, sie verdienen selbst noch eine bessere Theilnahme, als die ist, welche man etwa dem Verbrecher zollt, der durch die Größe seiner Schuld und Unnatur zu imponiren weiß, der seinen Witz und seine Kraft dem Bösen zuwandte, statt damit dem Guten zu dienen. Wollen wir gerecht sein, so müssen wir Beiden ein nicht unbedeutendes malerisches Talent zuerkennen, welches nur deshalb nicht zur Höhe seiner Leistungsfähigkeit kam, weil die Kunst jener Zeit ebenso leichtfertig war, wie die Lebensanschauung der Menschen. Beide besaßen eine große Leichtigkeit im Schaffen und einen zu ihrer Zeit seltenen Sinn für harmonische Farbenwirkungen. Daß sie mit der Farbe

wohl umzugehen wußten, beweisen viele tüchtige Portraits. Vanloo namentlich zeichnet sich durch die Wärme und Kraft eines Colorits aus, welches auf seine niederländische Abstammung zurückweist, während Boucher mit capriciöser Genialität die Natur in seine Farbenbäder steckt und trotzdem eine gewisse Einheit und Haltung des Farbenspiels zu erreichen weiß. Vanloo war der solidere von beiden als Mensch, wie als Künstler; seine immerhin manierirte Zeichnung ist ernster gemeint, als der flüchtige Zug der Hand Bouchers. Dafür ist dieser graziöser, reizvoller in den Linien seiner Gruppen, in den Lagen und Stellungen seiner nackten oder indiscret bekleideten weiblichen Figuren, mit denen er das sybaritische Paris entzückte und sich den Namen „des Malers der Grazien" erwarb. Vanloo beging die Thorheit, sich an historische Stoffe zu wagen, wozu er noch weniger berufen war, als die meisten seiner Fachgenossen, welche ausschließlich an den Traditionen des siebenzehnten Jahrhunderts festhielten. Die meisten seiner Gemälde dieser Art gehören zu den abscheulichsten Producten des Manierismus in Hinsicht der Stillosigkeit und des verfehlten, meist gemeinen Ausdrucks. Alles, was rein aus der Phantasie geboren ist, hat bei Vanloo ein schwerfälliges Wesen im Vergleich zu den coquett bewegten Gestalten seines wahrhaft national-französischen Nebenbuhlers. Nur, wo er auf dem Boden der Gesellschaft steht, die ihn umgab, bringt er, den Fußtapfen Watteau's folgend, anmuthige Compositionen hervor, bei denen man um so lieber verweilt, als sie im Allgemeinen sich von der Lüsternheit und der buhlerischen Coquetterie Bouchers fern halten und bisweilen den Ton familiärer Gemüthlichkeit anschlagen.

Carle André Vanloo war ein Glied jener weitverzweigten Künstlerfamilie, welche während der beiden ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts sich vorzugsweise im Fache der Bildnißmalerei eines europäischen Rufes erfreute. Der Stammvater dieses, die Kunstübung durch vier Generationen vererbenden Geschlechts war Jan van Loo, der zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in dem Städtchen Sluys (Ecluse) unweit Brügge als „Konstschilder" thätig war. Jan hatte einen Sohn, Namens Jakob, welcher, 1614 geboren, eine Zeit lang in Amsterdam als Portraitmaler lebte, später nach Paris übersiedelte und hier, seit 1663 Mitglied der Malerakademie, im Jahre 1670 starb. Mit Jakob van Loo kam auch dessen Sohn und Schüler Louis van Loo nach Paris. Dieser, um 1640 in Amsterdam geboren, erhielt den großen Preis der Akademie, ließ sich später in Aix in der Provence nieder, mußte aber in Folge eines Duells,

in welchem er seinen Gegner tödtete, aus Frankreich fliehen. Er lebte seitdem in Nizza, wo er 1713 starb.

Der Ruhm des Namens Vanloo ruht hauptsächlich auf den beiden Söhnen jenes Louis Vanloo, von denen der ältere, Jean-Baptiste Vanloo, im Jahre 1684 zu Aix, der um mehr als zwanzig Jahre jüngere Charles André (Carle) Vanloo im Jahre 1705 zu Nizza geboren wurde. Nachdem Jean-Baptiste sich frühzeitig in einzelnen Städten der Provence und Norditaliens, so in Toulon, Genua, Nizza und Monaco, einen vortheilhaften Ruf erworben hatte, fand er in Turin an dem Herzog von Savoyen und dem Prinzen von Carignan wohlwollende Gönner, welche ihm die Mittel gewährten, zu seiner weitern Ausbildung nach Rom zu gehen. Auf dieser Reise, welche in das Jahr 1714 fällt, begleitete ihn der jüngere Bruder, Carle, bei welchem Jean Vaterstelle vertrat. In Rom suchte Jean hauptsächlich den Unterricht des Benedetto Luti (1666 bis 1724), einer der letzten Ausläufer der neuflorentinischen Schule*), welcher neben Carlo Maratta zu selbiger Zeit in Rom großes Ansehen genoß. Diesem Meister überließ er auch, als er Rom wieder verlassen mußte, die Sorge für die Ausbildung und Erziehung seines damals zehnjährigen Bruders.

Als Carle Vanloo seine ersten Studien hinter sich hatte, machte er gelegentlich die Bekanntschaft des Bildhauers Pierre Legros**), welcher ihm seine Zuneigung schenkte und ihn veranlaßte, sich der plastischen Kunst zuzuwenden. In Folge dessen schwankte Vanloo lange, welche der beiden Schwesterkünste er zu seinem Lebensberuf wählen sollte, als der Tod des Legros (1719) ihn bestimmte, zur Malerei zurückzukehren und unter der Leitung seines Bruders, der von dem in Paris weilenden Prinzen von Carignan an den Herzog-Regenten Philipp von Orleans empfohlen worden war, seine Studien zu vollenden. Jean-Baptiste hatte am französischen Hofe reiche Beschäftigung gefunden, indem ihn der Regent hauptsächlich dazu gebrauchte, von den Gemälden, die er den Kirchen und Klöstern nahm, um sie in seiner Galerie zu vereinigen, Copien anzufertigen, mit denen sich die Beraubten zu begnügen hatten. Bei diesen Arbeiten sowie bei der ihm übertragenen Restauration der Fresken Primaticcio's in der Galerie zu Fontainebleau war Carle dem Bruder eine willkommene Hilfe.

---

*) Vergl. Band II, Seite 61.

**) Vergl. Band II, Seite 239.

Vanloo, der schon im Jahre 1723 einen akademischen Preis erhielt, faßte in Paris eine große Vorliebe für Theater- und Opernvorstellungen, die er auch sein ganzes Leben hindurch bewahrte. Diese Neigung war Veranlassung, daß er zur Decorationsmalerei überging und wie Gillot und Watteau sein Talent dem Dienste der Bühne widmete. Indessen fühlte er bald heraus, daß das der Weg nicht sei, um sein Talent auszubilden, zu bereichern und für eine höhere Laufbahn zu befähigen. Deshalb nahm er, um seinen Unterhalt zu erwerben und Etwas zu erübrigen, die Portraitmalerei wieder auf und bewarb sich, um das königliche Reisestipendium zu erhalten, im Jahre 1726 um den großen Preis der Akademie. Glücklich mit diesem Preise gekrönt, ward ihm derselbe jedoch unter nichtigen Gründen vorenthalten, so daß er sich, um seine römische Reise auszuführen, auf seine eigenen Mittel angewiesen sah. In der Begleitung seiner beiden Vettern Michel und François van Loo, der Söhne seines Bruders Jean, und des ihm befreundeten, nur ein Jahr älteren François Boucher machte er sich auf den Weg und sah im Jahre 1727 die ewige Stadt wieder, die er acht Jahre vorher verlassen hatte.

Ohne Zweifel besaß Vanloo die Kunst, sich und sein Talent geltend zu machen. Sein erstes Bemühen in Rom war, einen Preis von der Akademie S. Luca zu erlangen, was ihm auch alsbald glückte. Dann wußte er sich die Gunst des französischen Gesandten, des Cardinals von Polignac, zu erwerben, der ihm zu einer Entschädigung für das ihm vorenthaltene Reisestipendium verhalf. Um in Paris seinem Namen einen guten Klang zu geben, malte er dann mit größter Sorgfalt und Delikatesse ein großes historisches Bild, die Verlobung der heil. Jungfrau darstellend, welches sich jetzt im Louvre befindet. Obwohl erst vierundzwanzig Jahr alt, galt er in Rom schon als einer der vorzüglichsten Künstler; ja, der Papst erhob ihn sogar zur Ritterwürde.

Auf seiner Rückreise nach Paris wurde er in Turin vom Könige Karl Emanuel I. aufs Freundlichste empfangen und zu längerem Bleiben genöthigt. Das junge sardinische Königthum, damals im engen Bündniß mit Frankreich, trug großes Verlangen im Glanze der schönen Künste zu prunken und Carle Vanloo war dazu ausersehen, dies Verlangen zu befriedigen. Er malte für den König eine ganze Reihe von Darstellungen aus dem befreiten Jerusalem und dazu noch viele andere Decken- und Wandgemälde. Was ihn noch mehr an Turin fesselte, war seine Neigung zu der Tochter des berühmten Tonkünstlers Sommis, einer gefeierten Sängerin

jener Tage. Mit ihr verbunden, kehrte er als glücklicher Gatte im Jahre 1734 nach Paris zurück, wo er ein Jahr später mit einem geschundenen Marsyas die Mitgliedschaft der Akademie erwarb.

Nach dem Tode Lemoyne's theilte Vanloo mit Boucher das Principat im Reiche der bildenden Künste. Jean Restout, Charles Coypel und andere halbvergessene Künstlergrößen traten gegen ihn mehr und mehr in Schatten. Schon vollauf beschäftigt für den König, für Kirchen und Kapellen Frankreichs, kamen ihm noch viele Aufträge von auswärts zu und die Fürsten und Großen wetteiferten, ihn berühmt und reich zu machen. Ausdauernd in einer unermüdlichen Thätigkeit, die fast nur der Genuß des Theaters und die nothwendige Nachtruhe unterbrach, suchte Vanloo mit Hilfe seiner Schüler die Besteller zu befriedigen. Ja, oft ließ ihn der Plan zu einer neuen Arbeit nicht schlafen und er pflegte dann Nachts mit großen Schritten auf seinem Zimmer umherzugehen, bis ihm der anbrechende Tag das Skizziren der Composition ermöglichte.

Vanloo gehörte nicht zu den gens d'esprit, obwohl er in ihren Kreisen gern gelitten war. Seine allgemeine Bildung muß sehr gering gewesen sein, selbst wenn es nur zur Hälfte wahr ist, was Diderot wiederholt versichert, daß er weder lesen, noch schreiben, weder sprechen noch denken konnte. Der berühmte Schöngeist behandelt im Uebrigen den „guten Carle“ mit einer gewissen wohlwollenden Herablassung und freut sich über die Maaßen, wenn „cette bête de Vanloo“ einmal Einfälle gehabt hat, wie man sie eigentlich nur von einem Manne von „genie“ erwarten sollte. Wenn er sich bisweilen über ihn lustig macht, und namentlich sein Ungeschick in der Behandlung solcher Gegenstände bewitzelt, die eine graziöse Zeichnung bedingen, so gleicht er die Rechnung bei einer anderen Gelegenheit wieder aus durch eine hochtönende Lobrede. „Verlaßt Euch nicht, ruft Diderot bei der Besprechung eines Vanlooschen Gemäldes, welches den heil. Gregorius darstellte, dessen Gebet das Aufhören der Pest bewirkt*), verlaßt Euch nicht auf jene Leute, die die Taschen voll Geist haben und die ihn bei jeder Gelegenheit ausstreuen; sie sind nicht vom Dämon besessen, sie sind nicht traurig, nicht finster, nicht melancholisch, nicht verschlossen; sie sind niemals ungeschickt und einfältig. Der Sperling, die Lerche, der Finke, der Zeisig schwatzen und zwitschern den ganzen Tag; geht die Sonne unter, so stecken sie den Kopf unter die Flügel und schlafen

*) Gemalt für die Kapelle St. Grégoire aux Invalides.

ein. Dann erst nimmt der Genius seine Lampe und zündet sie an; und der einsame Vogel, den keine Kunst zähmt, dessen Gefieder braun und unscheinbar, öffnet seine Kehle, beginnt seinen Gesang, läßt seine Melodien im Gebüsch erklingen und unterbricht mit süßen Tönen die Stille und die Finsterniß der Nacht."

Ueber die Sonderbarkeiten Vanloo's findet sich eine interessante Notiz in einer Anmerkung des Herausgebers von Diderots Essai sur la peinture, die wir hier folgen lassen. Vanloo war von Haus aus heiterer Laune; aber ganz plötzlich pflegte er in eine Schweigsamkeit zu verfallen, welche alle, die ihn nicht kannten, unheimlich berührte. Er äußerte oft während ganzer Wochen kein Wort, speiste jeden Abend zu Hause mit seiner Frau, seinen Kindern und Zöglingen, die er schweigend mit funkelnden und furchteinflößenden Augen beobachtete. Die Zöglinge des Königs (der école royale), welche bei ihm wohnten, behandelte er wie Kinder. Er pflegte sie bisweilen zusammenzurufen, um ihr Urtheil in Betreff eines im Werden begriffenen Bildes zu hören. Wenn unter ihnen aber eine aufrichtige Meinung sich vernehmen ließ, so hatten sie alle nichts Eiligeres zu thun, als sich aus dem Staube zu machen, um den Faustschlägen des Meisters zu entgehen. Eine Viertelstunde später ließ er den strengen Kritiker zu sich kommen und sagte: „Du hattest recht; da hast Du 20 Sous, damit Du ins Theater gehen kannst!" — und wehe dem, der etwa diese Belohnung ausgeschlagen hätte. Mitunter schickte er einen von den Zöglingen aus, um Farben einzukaufen, und wenn derselbe vier oder fünf Sous zurückbrachte, die ihm der Kaufmann herausgegeben, so pflegte er zu rufen: „Das ist für Dich, mein Sohn!" und der Schüler that wohl, die paar Sous einzustecken, denn es würde ihm sonst schlecht ergangen sein.

Als Friedrich der Große ihm eines Tages eine Stelle als Hofmaler anbieten ließ, die mit 3000 Thaler jährlichem Gehalt und einer Extrazahlung für jedes Gemälde dotirt werden sollte, schrieb er dem Unterhändler, Marquis d'Argens: „Mein Herr, sein Vaterland aufzugeben, ist ein Schritt, den man sich sein ganzes Leben lang überlegen muß." Da der König das Ende dieser Ueberlegung nicht wohl abwarten konnte, so sandte Vanloo einen seiner Neffen nach Berlin, Charles Amadée Vanloo, der auch neben Antoine Pesne bis zum Jahre 1770 die hauptsächlichsten Malereien für die Schlösser in Berlin und Potsdam ausführte.

Der Meister wußte übrigens wohl, was er that, als er dem glänzenden Anerbieten keine Folge leistete. Seine Aussichten in Paris wurden

von Jahr zu Jahr günstiger. Außer Boucher konnte als sein Rival nur noch Jean Restout (1692—1768) in Frage kommen, ein schwacher Nachahmer und Schüler seines Oheims, des Jean Jouvenet (S. Band II. S. 224). Dieser war ihm in der gewöhnlichen akademischen Laufbahn der



Spanische Unterhaltung. Nach Carle Vanloo.

französischen Künstler um einige Schritte voraus. Dagegen hatte Vanloo den Vortheil, vom Hofe begünstigt zu werden. Im Jahre 1748 hatte ihm Charles Coypel, dem er eng befreundet war, die Leitung der Ecole royale überlassen und vier Jahre später trat er an Stelle dieses Künstlers als „Premier peintre du roi". Als Restout 1761 zum Director der Aka-

demie aufrückte, folgte ihm Vanloo im Rectorat und wurde 1763 von der berühmten Anstalt zum Director gewählt. Die höchste Ehrenstelle, die Würde des Kanzlers, erreichte er nicht, da ihn Restout überlebte.

Seit 1751 Ritter des Ordens vom heil. Michael, genoß Vanloo nicht nur in den Hofkreisen, sondern auch in den tieferen Regionen der Pariser Gesellschaft ein hohes Ansehen, und keiner seiner Fachgenossen, wenn man Joseph Vernet ausnimmt, erfreute sich eines so ungetheilten Beifalls, einer so rückhaltslosen Bewunderung aller derer, welche an der schönen Kunst Antheil nahmen. Als er eines Tages nach längerer Krankheit zum ersten Male wieder an seinem gewohnten Platze im Theater erschien, erhob sich das ganze Parterre und begrüßte den Künstler mit einem wahren Beifallssturme.

Von einer Reise nach England zurückgekehrt, starb er 1765, ein Jahr nach dem Tode der Pompadour, zu deren allegorischen Verherrlichungen er auch das Seinige beigetragen hatte. Sein boshafter Freund Diderot erklärte seinen schnellen Tod als einen Racheact der Grazien, die er auf dem letzten Salon in gar zu plumpen Gestalten vorgeführt hatte.

Von den Neffen Vanloo's ist der schon erwähnte Charles Amadée, welcher 1715 in Turin geboren wurde und 1790 in Paris starb, der berühmteste; Louis Michel (1707—1771) ward Hofmaler des Königs Philipp V. von Spanien, kehrte nach dessen Tode (1746) nach Paris zurück und übernahm 1765 das durch das Hinscheiden seines Oheims erledigte Directorium der königlichen Kunstschule. Der Vater beider, Jean Baptiste, beglückte vorzugsweise England, wo er sich im Jahre 1738 bis 1742 aufhielt, mit einer Menge von Portraitbildern. Er starb 1745 in Aix.

Frankreich war allgemach für die Wirksamkeit so vieler Maler, die aus den Kunstschulen der Hauptstadt und den Provinzen hervorgingen, zu eng geworden. Das Ausland nahm begierig der Ueberschuß an künstlerischen Kräften auf. Wie die Vanloo's, so setzten sich noch viele Andere an fremden Fürstenhöfen, namentlich in Deutschland, fest, gewöhnlich, um nach reicher Ernte an Ruhm und Geldgewinn in die Heimat zurückzukehren. Die nationalen Bestrebungen auf dem Gebiete des geistigen Lebens fanden in jenen traurigen Epochen, wo man sich in der Nachäfferei französischen Wesens zu überbieten suchte, keine Sympathien in den Herzen der Mächtigen, die zunächst vor Allen berufen waren, vaterländischen Sinn zu pflegen

und zu fördern. Die Welt war bereits so vernarrt in die französische „Civilisation", daß selbst ein klarer Kopf, wie der des großen preußischen Königs, von der Möglichkeit eines neuen Aufschwungs der deutschen Literatur und Kunst nichts wissen wollte.

Am glänzendsten wurde die Copie des französischen Hoflebens in Dresden durchgeführt, seit Friedrich August I. die polnische Krone trug. Die Neigung dieses Fürsten zu einem übertrieben luxuriösen Hofhalt stiftete wenigstens in sofern Gutes, als sie zur Anlage einer Gemäldesammlung führte und überhaupt die schönen Künste in liberaler Weise begünstigte. Der Anblick der herrlichen Schätze der Dresdner Galerie mag den Kunstfreund milder stimmen gegen einen Herrscher, der so tief in den Sünden seiner Zeit verkommen war. Zu seinem Hofmaler erkor sich August der Starke den Louis Silvestre, den jüngeren, den Sprößling einer Künstlerfamilie von nicht geringerem Alter als die der Vanloo's. Silvestre, der 1675 in Paris geboren wurde, genoß noch den Unterricht des Lebrun und vollendete nach dessen Tode seine Lehrzeit bei Bon Boulogne. Seit 1702 Mitglied und seit 1706 Professor der Akademie, folgte er dem Rufe des Kurfürsten nach Dresden, wo er zum Akademiedirector ernannt, dreißig Jahre lang hauptsächlich als Portraitmaler thätig war. Er kehrte 1752 nach Paris zurück und starb daselbst im Jahre 1760. Man sieht von ihm in der Dresdner Galerie außer mehreren Einzelportraits ein riesiges Ceremonienbild von 17 Fuß Höhe und 23 Fuß Breite (die Zusammenkunft der Kaiserin Amalie mit August III., ihrem Schwiegersohne in Neuhaus), worin er sich als ein tüchtiger Techniker zu erkennen giebt, wenn auch die Composition zu massig und gedrängt ist und die Auffassung nicht über den conventionellen Ton seiner Zeit hinausgeht. Ein mythologisches, verständig angeordnetes Gemälde ebendaselbst, den Raub der Dejanira darstellend, hat gewiß bei seiner coquetten Grazie, einer harmonischen und immerhin kräftigen Farbenwirkung mit vollem Rechte das Entzücken der zeitgenössischen Kunstfreunde erregt.

Am Berliner Hofe wirkte Antoine Pesne, ein in Ansehung des markigen Vortrags, des vortrefflichen Helldunkels, der Wahrheit des Colorits für seine Zeit ausgezeichneter Meister, dessen Portraits und Genrebilder auch hinsichtlich des ungeschminkten Ausdrucks zu dem Besten zählen, was die Zopfzeit hervorgebracht. Er wurde 1684 in Paris geboren und erhielt seinen ersten Unterricht von Charles de Lafosse (1636—1716), seinem Oheim, der ein Schüler Lebruns war und, seit 1799 Director der Akade-

mie, durch sein Hauptwerk, die Fresken in der Kuppel des Invalidendoms, seinen Ruhm begründete. Seine Studien vollendete Pesne in Italien, wo ihm namentlich die Bildnisse Tizians und Giorgione's zum Muster dienten. Im Helldunkel scheint er von Rembrandt gelernt zu haben; er liebt die von oben durch die Kopfbedeckung halb in Schatten gelegten Gesichter. Solcher Art ist die Geflügelhändlerin, ein ansprechendes Werk in der Dresdener Galerie. Das Ausgezeichnetste leistete er im Portraitfache. Seine Darstellung des thronenden Königs Friedrichs I., der ihn zum Hofmaler berief und zum Director der Kunstakademie ernannte, ist eine der vorzüglichsten Leistungen der Zopfkunst sowohl in Ansehung des gediegenen Machwerks wie der freien, geistreichen Auffassung. Auch das ebenfalls in ganzer Figur mit sonderbar ritterthümlichem Anputz gegebene Bildniß des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelms I. ist von großer innerer Wahrheit, trotz der Versuche, welche der Künstler gemacht hat, um der prosaisch-nüchternen Erscheinung des Monarchen einen ihr widerstrebenden Zug von königlicher Würde und Eleganz zu geben. Pesne war einer der wenigen Künstler, welche auch unter der Herrschaft des Corporalstocks in Berlin aushielten. Mit der Thronbesteigung Friedrichs II., den er zu Anfang der vierziger Jahre in halber Figur vortrefflich abgebildet hat (jetzt in der Berliner Galerie), erweiterte sich das Feld seiner Thätigkeit. Es wurden ihm verschiedene Decken- und Wandmalereien in dem Concertsaale, dem Marmorsaale, der Bibliothek und dem großen Saale am Eingang in die Galerie des Schlosses zu Sanssouci übertragen. Er starb in Berlin im Jahre 1757.

Von den Bildnißmalern dieses Zeitraums, die zugleich in einfachen, dem Portrait ziemlich nahestehenden Genrefiguren Tüchtiges leisteten, erwähnen wir hier noch den durch sein oft copirtes Wiener Chokoladenmädchen (in der Dresdener Galerie) weltberühmt gewordenen Jean Etienne Liotard, der vornehmlich die Pastell- und Emaillemalerei cultivirte. Dieser durch sein Wanderleben merkwürdige Künstler wurde 1702 in Genf geboren und kam 1725 nach Paris, wo er den Unterricht des Malers Massé genoß und sich der Zuneigung des Lemoyne erfreute. Er fand sehr bald hohe Gönner, besuchte Rom und Neapel und schloß sich dann dem Lord Duncannor an, der ihn mit sich nach Constantinopel nahm. Hier machte er mit seiner Kunstfertigkeit gute Geschäfte, nachdem er in Kleidung und Lebensweise die Rolle eines Muselmanen angenommen. Von Konstantinopel führte ihn der Weg nach Jassy, wohin ihn der Fürst von der Moldau berufen, von dort nach Wien an den Hof der Maria Theresia. Hier führte

er eine Menge Familienbildnisse für die Kaiserin aus, die ihn aufs Reichste belohnte. Sein orientalisches Kostüm beibehaltend (weshalb man ihn den „türkischen Maler" hieß) kehrte er sodann nach Frankreich zurück, suchte aber bald ein ergiebigeres Terrain in England auf, welches auf seinen Ruf schon längst verbreitet war. Auch hier beschäftigte ihn der Hof mit vielen Aufträgen auf Portraitdarstellungen. Außer einer freigebigen Kundschaft führte ihm das Glück auf einem Streifzuge nach Holland auch noch eine reiche Frau zu, die Tochter eines Kaufmanns in Amsterdam. Er starb in Genf im Jahre 1790. Liotard war der Erfinder einiger auf optischen Täuschungen beruhender Malerkunststücke, an welchen seine Zeit sich kindischer Weise zu ergötzen liebte. Er malte u. A. Bilder auf Glas, die eines verdunkelten Zimmers bedurften, um, gegen das Licht gestellt, zur Wirkung zu kommen. Solche Spielereien brachten ihm in London große Summen ein. In der Sammlung der Pastellgemälde des Dresdener Museums sieht man von der Hand des Künstlers außer dem schon erwähnten Chocoladenmädchen sein Selbstbildniß, ein Portrait des Grafen Moritz von Sachsen, und das unter dem Namen „die schöne Lyoneserin" bekannte Bildniß seiner Nichte, die grade mit der Lecture eines, wie es scheint, interessanten Briefes beschäftigt ist.

Eine besondere zwischen Historie und Genre schwankende Kunstgattung, die Schlachtenmalerei, nicht blos das eigentliche Kriegsgetümmel, sondern auch das Lager- und Wachtstubenleben umfassend, fand begreiflicher Weise in Frankreich einen sehr günstigen Boden, seitdem der kriegerische Geist der Nation durch die Siege Ludwigs XIV. sich mehr und mehr entwickelt hatte. Wir wissen, daß schon Callot mit besonderer Vorliebe sich mit der Schilderung von Kriegsscenen befaßte und daß Lebrun darin seine starke Seite zeigte. Der Hauptvertreter dieses Faches während der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts war aber Jacques Courtois, bekannter unter dem Namen Le Bourguignon (ital. Borgognone), im Jahre 1621 in Saint Hypolyte geboren. Derselbe nahm aus Neigung zum Soldatenleben, als er in jungen Jahren nach Rom kam, in der päpstlichen Armee Kriegsdienste. Als sein Lehrer muß Michel-Angelo Cerquozzi (s. Bd. II, S. 91) betrachtet werden, welchem er wie auch dem Pieter van Laar näher befreundet war. Er ging später in ein Jesuitenkloster in Rom, wo er 1676 starb. Bilder von ihm sind nicht selten, leider aber häufig wegen des dunklen Grundes, auf welchen er malte, ins Schwarze gefallen. Die

Galerien von Dresden, Berlin, Petersburg und Paris bieten eine ziemliche Auswahl seiner Werke dar. Der Hauptschüler des Bourgignon war Joseph Parrocel (1648—1704) aus Brignolles in der Provence gebürtig, der berühmteste aus der Künstlerfamilie dieses Namens. Sein Sohn Charles Parrocel (1688—1752) war der Erbe seines Ruhmes und erwies sich in seinen Werken dieser Erbschaft würdig. Beide radirten in geistreicher Weise eine Anzahl Blätter, die außer dem Kunstwerth auch ein zeitgeschichtliches Interesse haben. Nach seinem Tode hatte das Fach der Schlachtenmalerei in Frankreich keinen nennenswerthen Meister mehr aufzuweisen, bis die Revolution von Neuem den Geist der Schlachten wachrief und kriegerische Lorbeeren brachte.

Schließlich mögen hier noch diejenigen französischen Maler kurze Erwähnung finden, welche hauptsächlich die Historienmalerei und das Portrait im Zeitalter Ludwigs XV. vertreten. Ihr Verdienst steht im Allgemeinen weit zurück hinter dem Ruhme, dessen sie sich bei ihren Zeitgenossen erfreuten.

Der trefflichste und vielleicht grade deshalb zu seiner Zeit am wenigsten beachtete Meister unter dieser vergessenen Berühmtheiten war Pierre Subleyras (1696—1749), aus einem kleinen Flecken in Languedoc gebürtig. Er empfing seine erste künstlerische Bildung in Toulouse und ging, nachdem er in Paris den großen akademischen Preis davongetragen, nach Rom. Da er den Aufenthalt in Italien lieb gewann, so verzögerte er von Jahr zu Jahr seine Rückreise und sah endlich von jeder Heimkehr ab, nachdem er die Tochter des berühmten Tonkünstlers Tibaldi, eine ausgezeichnete Miniaturmalerin, im Jahre 1739 geheirathet hatte. Die Akademie San Luca ernannte ihn zu ihrem Mitgliede. Sein Receptionsbild stellt Christus beim Mahle des Pharisäers Simon dar. Es befindet sich jetzt im Louvre zu Paris und zeichnet sich durch ein schönes, lebhaftes und harmonisches Colorit und eine edle Formbehandlung aus. Die Composition ist gut angeordnet, läßt aber den eigentlichen Vorgang, die Fußwaschung Christi nicht zur Wirkung kommen, während das mehr materielle Interesse an der Fülle der aufgetragenen Speisen und dem kostbaren Geschirr das Auge vorwiegend in Anspruch nimmt. Als eine Schilderung der Tafelfreuden einer ausgewählten Gesellschaft reicht die Darstellung lange nicht an ähnliche Werke des Paul Veronese heran, bei denen die Festlust auf

allen Gesichtern ergänzt. Eine ziemlich ausgeführte Skizze dieses Gemäldes sieht man in der Dresdener Galerie. Subleyras war ein Eklektiker, der in seiner Gefühlsweise am nächsten noch mit Lesueur verwandt ist und oft den einfach schlichten und erbaulichen Ton dieses Meisters trifft. Er erfreute sich der Gunst Benedicts XIV. und vieler geistlicher Würdenträger. Bei seiner angeborenen Bescheidenheit vermochte er es indeß im Leben nicht weit zu bringen, zumal da seine schwache Gesundheit ihn nöthigte, seine Kräfte zu schonen. Künstler und Kunstfreunde, welche an geistig anregender Unterhaltung Geschmack fanden, fühlten sich bald zu ihm hingezogen, denn er besaß eine vielseitige Bildung und wußte gut zu sprechen. Er starb im Jahre 1749. Außer verschiedenen Historienbildern, unter denen der heil. Benedict, einen Knaben erweckend, vielleicht die vollendetste Leistung des Meisters ist, sieht man im Louvre auch noch drei Genrestücke von Subleyras, deren Stoff er den Erzählungen Lafontaine's entnommen hat. Diese Darstellungen malte er auf besondere Veranlassung für den Herzog von Penthièvre; sie zeichnen sich durch einen gemüthlichen Humor aus. Mehrere seiner Compositionen hat der Meister mit großem Geschick selbst in Kupfer radirt.

Gleichzeitig mit diesem Meister wirkte in Rom ein französischer Maler von großem Namen, der schon früher erwähnte, aus Paris gebürtige Jean François de Troy*) (1679—1752), in fast allen Stücken das grade Gegentheil des ernstgesinnten, kunstbegeisterten Subleyras, ein ächter Sohn der Zeit, Cavalier von Kopf zu Fuß, liederlich, anspruchsvoll, frivol und prahlerisch, ohne höhere Neigung als das leicht erworbene Gut mit vornehmem Anstand zu verprassen. Wenige Künstler haben gewissenloser mit dem angeborenen Talente gewirthschaftet wie De Troy. Er besaß eine ungemeine Virtuosität in der Handhabung des Pinsels, dazu eine leichte Erfindungsgabe; seine Compositionen bezeugen einen lebendigen Sinn für das Großartige und Prächtige. Man darf ihn wohl den Paul Veronese der Zopfzeit nennen. Fast alle seine Gemälde zeichnen sich durch großräumige Architekturen aus, die die erste Jugendblüthe des Roccocostyls verkünden und, mit malerisch herabwallenden Draperien verbunden, das Auge für einen Moment zu berauschen im Stande sind. Seine menschlichen Gestalten bewegen sich theatralisch in Haltung und Geberden. Seine Modelle weiß er zu jeder Rolle zu benutzen, mögen sie als Perserkönige eine Esther

*) Vergl. Seite 27.

krönen oder als lüsterne Alte mit einer fettleibigen Susanna unterhandeln, die dem Publikum das zur Schau bietet, was sie den israelitischen Roués verbergen möchte. Seine erste Kunstbildung erhielt De Troy in der Schule seines Vaters Francois de Troy, eines tüchtigen und angesehenen Portraitmalers. In jungen Jahren kam er nach Italien, wo er sich vorzugsweise zu Guercino und Veronese hingezogen fühlte. Nach Paris zurückgekehrt, wollten seine Versuche bei Hofe ein einträgliches Amt zu erhalten, nicht glücken, zumal da seine Malereien zeitweise ebenso liederlich waren, wie sein Lebenswandel. Im Jahre 1737 erhielt er die vacant gewordene Stelle des Directors der französischen Akademie in Rom. Diese bekleidete er bis zum Jahre 1751, wo sie ihm auf Veranlassung des Marquis von Marigny entzogen ward, der mit dem alten Gecken über eine Dame von zweifelhaftem Rufe aneinander gerathen war. Nicht lange danach starb De Troy, wie es heißt, aus Gram über die erlittene Kränkung.

Der hauptsächlichste Nebenbuhler dieses Künstlers war François Lemoyne (1688—1737), ebenfalls Pariser von Geburt, ein mit sich selbst und aller Welt unzufriedener Sonderling. Er wird zu den tüchtigsten Historienmalern gezählt, welche Frankreich in diesem Zeitraum aufzuweisen hat. Aufrichtiger und ernster in seinem Streben als die meisten seiner Fachgenossen, kam er jedoch ebensowenig wie diese über die herrschende Manier hinaus. Lemoyne wurde von Ludwig XV. besonders begünstigt und kreuzte die ehrgeizigen Absichten De Troy's. Seine Apotheose des Herkules, eine riesige Composition mit mehr als hundert und vierzig Figuren, mit welcher er den Eingangssaal im Schlosse zu Versailles decorirte, verschaffte ihm im Jahre 1736 die Stelle des ersten Hofmalers. Im folgenden Jahre nahm er sich in einem Anfalle von Schwermuth das Leben.

Sein Schüler war Charles Natoire aus Nimes (1700—1777), der 1751 an Stelle des De Troy Director der französischen Akademie in Rom ward. Der tolle Jesuitismus dieses eiteln Patrons, der so weit ging, daß er einen Zögling der Anstalt, welcher zu Ostern nicht communicirt hatte, davon jagte, ward die Ursache, daß er 1775 sein Amt verlor. Noch mehr abgeschwächt als bei ihm zeigt sich die Malerei der Roccocozeit bei seinem Schüler Jean Baptiste Marie Pierre (1714—1780) der als Director der Akademie in Paris das Glück hatte, gerade zur rechten Zeit zu sterben, ehe die Revolution mit dem Könige auch die Kunstkönige Frankreichs entthronte.

Ein Zeitgenosse Lemoyne's war der letzte Sprosse der berühmten Künstlerfamilie der Coypel, der Sohn des oben erwähnten Antoine (s. S. 27), Charles Coypel (1694—1752), der es dem Glanze des väterlichen Namens hauptsächlich verdankt, daß man ihn zum Erben der Aemter und Würden desselben machte. Ein untergeordnetes Talent, quälte er sich hauptsächlich damit ab, seinen Gestalten einen schwärmerischen oder thränenschwangern Gefühlsausdruck zu geben, ohne über die theatralische Affectation des Schmerzgefühls hinauszukommen. Seine Kunstweise steht offenbar in einem nahen Zusammenhange mit der Bühne, für welche er als Lust- und Trauerspieldichter*) thätig war. Etwas mehr Geschick zeigte er in der Erfindung komischer Scenen, deren Inhalt er den Werken beliebter Dichter und Novellisten entnahm. Die berühmtesten seiner Darstellungen dieser Art sind die zwanzig Scenen aus den Abenteuern des Don Quixote im Schlosse zu Compiegne. Coypel war der Gründer der Ecole royale des beaux arts, welche hauptsächlich zur Ausbildung des sich den Künsten widmenden jungen Adels dienen sollte.

Endlich sei noch des berühmtesten Portraitmalers dieser Zeit gedacht, der hauptsächlich die Pastellmalerei in Flor brachte: La Tour, 1704 in Saint-Quentin geboren und ebendaselbst im Jahre 1788 gestorben. Er war für die Zeiten der Pompadour, der Dubarry und des sechszehnten Ludwig, was Rigaud für die vergangene Epoche des französischen Hoflebens gewesen. Alle die schönen Frauen*), die Philosophen, die „Geistreichen" und die Staatsmänner saßen vor Latour, und das Atelier des ebenso beliebten wie gebildeten Künstlers wurde von den Größen und Berühmtheiten des Tages nicht leer. Er schließt sich den Realisten dadurch an, daß

*) Daher das Epigramm Voltaire's:

On dit que notre ami Coypel
Imite Horace et Raphaël
A les surpasser il s'efforce;
Et n'avons point aujourd'hui
De rimeur peignant de sa force
Ni peintre rimant comme lui.

Man sagt, daß unser Coypel
Horaz nachahmt und Rafael,
Sie zu verdunkeln sich bemüht:
Es giebt drum keinen Maler, der
So reimt, und keinen Verseschmied,
Der so zu malen weiß wie er.

*) J. Falke in dem schon angezogenen Aufsatze Recensionen 1862. S. 132.

er von der Schablone abging und mehr als ein anderer Portraitmaler nach Rigaud es verstand, unter dem allgemeinen Gewande der Zeit die Individualität herauszufinden und sie in strenger Zeichnung festzuhalten, trotzdem er nachgab und die Frauen malte, wie sie sein wollten, mit den falschen Lilien und Rosen und den lächelnden Mienen. Auch läßt sich wohl nicht leugnen, daß die Vorliebe für Pastell, wie sehr er es auch mit Transparenz und Farbe zur Wirkung bringen mochte, doch ein wenig nach der Schwäche und Glätte des Roccoco schmeckt.

François Boucher.

(1704 — 1770.)

Ihren Culminationspunkt erreichte die falsche Kunst des achtzehnten Jahrhunderts mit Boucher. Seine Werke verkünden deutlicher als manches geschriebene Wort den sittlich verkommenen, im Taumel sinnlicher Lust befangenen Geist seiner Zeit. Carle Vanloo und manche andere Künstler, die ihre Ideale auf den Brettern oder in den Boudoirs der Noblesse suchten, stellten zwar auch das Menschenbild dar, wie sie es sahen, gepudert, geschminkt, im leichten „Negligé" oder eingezwängt in Schnürbrust, Reifrock und Schnallenschuhen, gefallsüchtig mit üppigen Reizen prunkend, ein verführerisches, siegesgewisses Lächeln auf den Lippen, das Feuer begehrlicher Sinnenlust im Auge; aber es war noch ein gewisser Grad von Unbefangenheit, von Objectivität in ihrer Malerei. Es fehlte ihnen die Begeisterung — wenn man diesen Ausdruck zulassen will — für das gleisnerische Blendwerk von Lust und Liebe, an welchem die vornehme Welt sich ergötzte; es fehlte ihnen der rechte Glaube, daß die künstlich präparirte Natur erst die wahre Schönheit ausdrücke. Auch bewahrten sie immer noch ein unbestimmtes Gefühl für die Würde der Kunst, wenn sich dasselbe auch nur noch rein äußerlich in dem traditionellen Schwulst, dem übermäßigen Pathos der Darstellungsweise kundgiebt.

Erst Boucher begriff seine Zeit. „Die Natur ist mir zu grün und zu schlecht beleuchtet", schrieb er an Lancret, als er einmal den Einfall hatte, das Landleben zu genießen. „Ich bin ganz Ihrer Meinung, antwortete der Schüler Watteau's, es fehlt der Natur an Harmonie und ver-

führerischen Reizen". Boucher glaubte die Fehler der Schöpfung verbessern zu müssen, wie die Toilettenkunst die Fehler des Teints verbesserte, indem sie Wangen und Lippen mit Rosa, Hals und Busen mit Weiß übertünchte und blaue Adern hineinmalte. Wo aus dem Leben aller Ernst, alle Wahrheit verschwunden war, wie hätte man es da mit der Natur ernst nehmen können? Die Willkühr, die Laune, das souveraine Belieben beherrschte das ganze Dasein. Der Priester spielte mit der Religion, der König mit dem Königthum, der Philosoph mit der Wissenschaft, der Künstler mit der Kunst. Boucher stürzte sich ohne Rückhalt hinein in diese frivole Gesellschaft, er trank mit vollen Zügen aus dem Becher dämonischer Sinnenlust; und was er selber suchte und liebte, den Kitzel der Begierde, das neckische Zupfen an dem leichten Schleier, dem letzten Reste von Schamgefühl, mit welchem die gesellschaftliche Etikette die Wollust bekleidete, das erstrebte er auch mit den Gebilden seiner Phantasie und seiner Palette.

Die Kunst Bouchers, sagt Jakob Falke*), ist durch und durch ein künstliches Zauberwerk aus der Laterna magica seiner Phantasie, eine Welt, die durch den Wink seines Stabes hervorgerufen erscheint und mit ihrem Meister wieder in die Nacht hinabsinkt. Sie hat keine andere Wahrheit, als daß sie in Sinnlichkeit, in Fröhlichkeit, in Falschheit und gezierter Koketterie ein Parallelismus, ein Spiegelbild jener lügenhaften Zeit ist. Es ist eine Feenwelt, wo Alles lacht und liebt wie in ewiger Götterlust, als ob nicht ein und derselbe Abgrund diese Kunst und diese Zeit, das ganze Sodom und Gomorrha, mit einander verschlingen würde.

Seine Feenwelt hat wenig mit der wirklichen Natur gemein. Watteau kannte doch die Natur und liebte sie, wenn er sie auch mit dem trunkenen Auge des Verliebten wiedergab, der das Individuelle vergessen, aber den allgemeinen Eindruck in verklärter Schönheit festgehalten hat. Aber Boucher kannte sie nicht und verstand sie nicht; er fand weder Harmonie noch Reiz in ihr. Seine rosig blaue Landschaft, sein Himmel, seine Bäume, das bläuliche Gras, Alles ist so, als ob er niemals ihre Vorbilder in der Wirklichkeit gesehen hätte. Und so sind seine Menschen, seine Götter, die alle wie Geschöpfe des Theaters und der Kunst aussehen. Wenn man freilich die Pariser von damals mit ihnen vergleicht, so sieht man wohl, woran und wie sich sein Formen- und Schönheitssinn gebildet hat. Er konnte an einem und demselben Tag eine Heilige, eine Nymphe, eine Venus, eine

*) Recensionen über bildende Kunst. 1862. S. 131.

Herzogin, eine Schauspielerin malen, aber er konnte es leicht, denn sie alle, einerlei, ob sie der Kirche oder der Hölle dienen sollten, hatten als Modell nur die Herzogin oder Schauspielerin.

Will man Bouchers Kunst sich aber als eine verzauberte Welt gefallen lassen, und die Natur und die Griechen dabei gänzlich vergessen, so wird man seine Schwärmerei immer noch mit einigem Vergnügen betrachten können. Man wird gern in das fröhliche Leben seiner Hirtinnen und Nymphen, die „mit Rosen genährt“ erscheinen, einstimmen, man wird sich gern in den bläulichen Duft der sanften Landschaft verlieren und sich in



Leda. Nach einem Gemälde von François Boucher.

der dämmerigen Luft seiner Boskette einschläfern lassen. Man wird zu träumen glauben, und wenn man erwacht und sieht, daß es nur ein Traum war, daß diese Welt nie existirt hat, noch existiren konnte, so mag man sich doch freuen, einen Augenblick die Gegenwart vergessen zu haben. —

François Boucher erblickte das Licht der Welt in Paris im Jahre 1704. Sein Lehrer war Lemoyne, aber seine Schule machte er wie Watteau hinter den Coulissen der Oper und der Komödie. Sein erster Erwerb floß aus Zeichnungen, die er für den Kupferstecher Cars nach verschiedenen Gemälden ausführte und nach denen jener stach. Er begann

frühzeitig auf galante Abenteuer auszugehen, und die Kunst, Herzen zu erobern oder Weiber zu verführen, nahm seine Studien mehr in Anspruch, als die Zeichnung nach der Antike und die Führung des Pinsels. Gleichwohl kam seine Malerei bald zu Ansehen. Seine nackten und halbnackten Grazien und Nymphen mit ihren hübschen Soubrettengesichtern, ihrer weichen „quabbeligen“ Körperfülle, zogen bald die lüsternen Augen der Roués auf sich. Bequem hingelagert im Waldesschatten, an einer plätschernden Quelle, unter dem Muschelwerk einer Grotte oder neben der Statue einer Venus, hatten diese in Göttinnen oder arkadische Schäferinnen verwandelten Damen des „Espaliers“ keinen andern Lebenszweck, als Hirten und Götter zu den Freuden der Liebe einzuladen, als sich verführen zu lassen oder die Unschuld eines blöden Schäfers zu Falle zu bringen. In der Bloslegung ihrer Reize konnten diese Arkadierinnen schon einige Schritte weiter gehen, als die gewöhnlichen Erdenkinder damaliger Zeit, die sich wenigstens bis in die Nähe des Herzens vor indiscreten Blicken sicherten. Aber sie reservirten immer noch einen Theil ihrer Schönheit; sie ließen immer noch mehr zu errathen und zu entdecken übrig, als die mediceische Venus, wohl wissend, daß ihre Anziehungskraft mehr durch das bedingt wurde, was sie coquett verbargen, als was sie in unziemlicher Weise zur Schau stellten.

Ueber das verliebte Treiben Bouchers sind eine Menge Anekdoten in Umlauf gekommen. Die bekannteste darunter ist seine Liebesgeschichte mit Rosine, der schönen Obstverkäuferin, die den flatterhaften Bonvivant eine Zeit lang ernstlich zu fesseln wußte und sich selbst bis zum Sterben in ihn verliebte. Sie saß ihm zu einer Madonna und wurde unter seiner Hand zu einer Magdalene. Eines Tages aber ward die Sitzung durch die Ankunft eines fremden Mädchens unterbrochen, welches unter dem Vorgeben, daß sie für eine kranke Mutter zu sorgen habe, sich gegen die übliche Bezahlung zum Modell anbot. Boucher gewann Interesse an diesem neuen Modell, und die Eifersucht trieb Rosinen an, der Fremden nachzugehen, als dieselbe das Haus ihres wankelmüthigen Geliebten verließ. Sie sah dieselbe in die Hinterthür eines stattlichen Gebäudes eintreten und bald darauf in prächtiger Kleidung, aufs Feinste geputzt, aus der Hauptpforte herauskommen, wo ein Staatswagen und Dienerschaft ihrer wartete. Rosine verrieth die Entdeckung ihrem Geliebten in der Hoffnung, er werde zur Treue zurückkehren. Sie täuschte sich. Die Fremde kam nicht wieder, aber sie kam auch Boucher nicht aus dem Sinne. Er wurde von Tag zu Tag einsilbiger und gleichgültiger gegen die Geliebte; dann gab es eine

Scene, Rosine verließ den Treulosen, um bald darauf am gebrochenen Herzen zu sterben. Boucher hoffte indeß von Tag zu Tag das Geheimniß zu lüften, welches über der schönen Unbekannten lag, die Rosine aus seinem Herzen verdrängt hatte. Endlich entdeckt er sie in dem Augenblicke auf der Straße, wo sie den Kopf aus dem Fenster ihrer Karosse biegt. Er folgt dem Wagen und gewahrt glücklich, wo dieser hält, um seine Inhaberin auszusetzen. Ein Mann wie Boucher macht keine großen Umstände. Er weiß sich in der Welt zu bewegen und tritt kühn in das Haus ein, um sich bei dessen Besitzer, einem Grafen So-und-so, anmelden zu lassen. Der Hausherr empfängt ihn, ist aber einigermaßen verwundert, als er von Boucher hört, daß seine Gattin von ihm portraitirt zu sein wünsche. Er ladet indeß den Maler ein, ihm in das Zimmer der Gräfin zu folgen, um Aufklärung zu erlangen. Boucher ist keck genug, die Einladung anzunehmen und seine Dreistigkeit führt ihn zum Ziel. Die Dame erklärt mit freundlichem Lächeln ihren Scherz, auf welchen sie aus Langerweile verfallen sei, zugleich aber auch in der Absicht, um durch einen so competenten Richter wie Boucher ein unparteiisches Urtheil über ihre Schönheit zu hören. „Madame, bemerkte der Maler darauf mit Wärme, ich habe Sie für eine Sitzung bezahlt, jetzt ist es an Ihnen, daß Sie mir eine bezahlen." Die Gräfin willigt ohne Sträuben ein, ihr Bildniß von ihm malen zu lassen. Es heißt indeß, daß dasselbe ebensowenig fertig geworden sei, wie das Bild der Madonna, zu welcher die sanften Züge Rosinens ihn begeistert hatten.*)

Diese Anekdote charakterisirt Boucher, den Menschen wie den Künstler. Er kannte keine Verlegenheit. Seine Palette war für jeden Fall präparirt. Er malte Heilige, ohne je einen frommen Gedanken gehabt zu haben, er malte Bäume, Felsen, Himmel und Wasser, und hatte niemals den poetischen Reiz der freien Natur empfunden. Er malte Thiere, bei denen es einem Buffon schwer werden mochte, sie in seinen Gattungen und Arten unterzubringen. Doch büßte er später seine Schuld an der Natur und legte ein Naturalienkabinet an, in welchem jener große Naturforscher seine ersten Studien gemacht haben soll.**)

Die Akademie, welche einst Watteau als peintre des fêtes galantes in ihren Schooß aufgenommen, wies Boucher zurück. Er warb vergeblich um

*) Vergl. Houssaye, Histoire de l'art français p. 233 ff.

**) Nach seinem Tode wurde die Sammlung für 100,000 Livres verkauft. Es war Alles, was Boucher hinterließ, freilich hinreichend genug, um, wie er selbst einmal geäußert, seine Begräbnißkosten zu decken.

den römischen Preis.*) Das konnte ihn aber nicht hindern, nach Rom zu gehen, als die Vanloo's, denen er befreundet war, sich zu ihrer italienischen Reise anschickten. Bald mußte er indeß der Akademie Recht geben: die Reise war für ihn nutzlos, er langweilte sich bei den Antiken, wie in den Stanzen des Vatikans. Rafael war ihm zu fade, Michelangelo zu buckelig und verrenkt. Nachdem seine Kasse erschöpft war, kehrte er nach Paris zurück, omnia sua secum portans. Der alte Zauber seiner Palette war zum Glück für ihn noch mächtig. Boucher verstand sich darauf, „in Mode" zu kommen. Er strebte weder nach Berühmtheit, noch nach dem Beifall der Besseren. Er malte, um Geld zu machen, und machte daraus kein Hehl, wie wohl vornehme Hungerleider thun. Er arbeitete oft unausgesetzt Tag und Nacht hier um billigen, dort um hohen Lohn, bald für Kirchen, bald für den Hof, bald für das Theater. Seine Einkünfte beliefen sich in seiner guten Zeit auf nicht weniger als 50,000 Livres, das will sagen nach heutigem Gelde auf 150,000 Francs.**) Seine Ausgaben waren aber nicht geringer: denn er lebte als grand seigneur und gab seinen Freunden die glänzendsten Feste. Eine dieser Schwelgereien kostete ihm ein ganzes Jahr Arbeit; es war das berühmte Götterfest, in welchem der ganze Olymp aufgeführt wurde. Boucher spielte den Jupiter, seine Geliebte im kurzen Röckchen machte die Hebe und schenkte die ganze Nacht hindurch den Göttern und Göttinnen Nectar und Ambrosia.

Ein mächtiger Hebel seines Glückes erwuchs ihm aus der Protection der Marquise von Pompadour, die seit 1745 das Herz und den Thron des fünfzehnten Ludwig einnahm. Jeanne Antoinette d'Etoiles war bekanntlich selbst eine Dilettantin in den schönen Künsten. Sie zeichnete und malte in Pastell, ihre Hauptliebhaberei war aber der Steinschnitt, in welcher Kunst sie sich von einem berühmten Graveur, Namens Le Guay, unterrichten ließ. Mehr aber als die eigne Neigung trieb sie die Sorge, den König zu beschäftigen und zu unterhalten, dazu an, die Künste in ihren Dienst zu nehmen. Den König durfte sie nie dahin kommen lassen, daß er anfing sich zu langweilen; das Gefühl der Uebersättigung durfte bei ihm niemals überhand gewinnen, sonst mußte sie fürchten, er möchte auch ihrer

*) Nach einer andern Version wurde ihm im Jahre 1723 der erste Preis zuerkannt, aber er bekam ihn nicht, wie so mancher Andere, dem die Fürsprache des damals an der Akademie allmächtigen Herzogs von Antin fehlte.

**) Houssaye a. a. O. S. 248.

überdrüssig werden. Ihr kaltes Herz begehrte nicht die Liebe des Königs, sondern nur die Macht des Herrschers. Sie trug deshalb auch kein Bedenken, ihm die Freuden eines orientalischen Harems zu verschaffen und man sagt, daß Boucher selbst auf Mädchenraub ausgegangen sei, um dem Hirschpark zu Versailles neue Reize zuzuführen. Tel roi, tel peintre! Boucher hat die Marquise vielleicht fünf oder sechs Mal lebensgroß in ganzer Figur gemalt. Einige dieser sorgfältig ausgeführten Portraits sind das Beste, was er in ihrem Dienste leistete. Den König amusirte er mit



Der indiscrete Schäfer. Nach François Boucher.

der Verherrlichung erotischer Genüsse und staffirte unter Anderem im Auftrage der Pompadour ein geheimes Zimmer mit Scenen à la Crébillon und Dorat aus, von denen die eine noch schamloser als die andere gewesen sein soll. Als Ludwig XVI. zur Herrschaft kam, befahl er Maurepas, diese Erinnerungszeichen an die wüste Wirthschaft seines Vorgängers zu vernichten. Es heißt aber, der alte Höfling habe diese Malereien zu seinem eigenen Vortheil verkauft, und sie seien nachmals in den Besitz des Lord Hertford gekommen.

Noch in anderer Hinsicht erwies der schnellfertige Boucher seiner mächtigen Gönnerin nützliche Dienste. Als ein beliebter Luxusgegenstand der vornehmen Welt kam bekanntlich im vorigen Jahrhundert das feine Porzellangeschirr der Chinesen in Mode, welches von der sächsischen Fabrik in Meißen täuschend ähnlich nachgemacht wurde.*) Auch in Frankreich fand diese Manufactur allmälig Eingang, erhob sich aber erst zur vollen Blüte, als Louis XV. auf Antrieb der Pompadour die größte Fabrik des Landes (1760) für Rechnung des Staates ankaufte und nach Sèvres verlegte. Fortan wurden eine Menge Künstler, Maler und Bildhauer aufgeboten, um durch den Reichthum barocker Verzierungen und durch die Pracht des Farbenschmucks das, in seinen stofflichen Eigenthümlichkeiten unerreichte, sächsische Fabrikat zu überbieten.

Boucher übte neben dem jüngern Couston nicht geringen Einfluß auf das formelle Element dieses Zweiges der französischen Kunsttechnik aus. Er gab sich selbst an das Modelliren, und bald kletterten seine bausbäckigen Liebesgötter auf den Vasen, Pendeluhren, Tafelaufsätzen u. s. w. herum, und mit ihnen fanden sich auch seine verführerisch lächelnden Nymphen und Grazien, seine lüsternen Schäfer und Schäferinnen ein, um zwischen phantastischem Ranken- und Blumenwerk sich ihres arkadischen Götterlebens zu freuen.

Wahrhaft erstaunlich erscheint die Leistungsfähigkeit Bouchers, wenn man erfährt, daß er überdies noch Zeit fand, sich der Kupferstecherkunst zu widmen und es, wie seine zum Theil nach eignen, zum Theil nach Watteau's und Anderer Compositionen gestochenen Blätter beweisen, zu anerkennenswerthen Resultaten brachte.

Die hohe Gunst, deren sich der „Maler der Grazien" in den Augen der Pompadour und ihres als Generaldirector der schönen Künste figurirenden Bruders, des Marquis von Marigny, erfreute, nöthigte auch die Akademie zur Nachgiebigkeit. Sie machte Boucher zu ihrem Mitgliede, ohne daß er sich bequemt hätte, akademisch zu zeichnen und zu malen. Nach dem Tode seines Freundes Vanloo trat er in dessen Würde als Premier peintre du Roi ein.

*) Semper datirt von dieser Einwanderung des chinesischen Geschmacks nach Dresden den Beginn der Zopfzeit und spricht der Hauptstadt Sachsens die Ehre zu, die eigentliche und wahre Wiege des Zopfstils gewesen zu sein, von dessen erster ausgelassener Jugendlust der Zwinger anmuthige Kunde giebt. (S. Semper, Der Stil. II. S. 181.)

Das Privatleben Bouchers war seiner Kunstweise würdig. Einige Züge davon haben wir schon oben mitgetheilt. Kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus Rom verliebte er sich wieder einmal in ein hübsches Bürgermädchen. Da dieselbe andere Begriffe von Ehrbarkeit hatte, als die seinigen waren, so entschloß er sich, sie zu heirathen, obwohl dies, wie er sagte, nicht nach seiner Gewohnheit war. Sie gebar ihm zwei Töchter, starb aber schon in ihrem vier und zwanzigsten Jahre. Die beiden Mädchen erbten die Schönheit ihrer Mutter, deren Züge man in einigen Madonnengesichtern Bouchers wiedererkennen will. Im Alter von siebzehn Jahren gab der Vater jeder derselben einen Maler zum Gatten, Deshays und Baudouin, beide würdige Cumpane ihres Schwiegervaters, sittenlos, ausschweifend, frech und cynisch. Baudouin, welcher mit erotischen Unflätereien à la Klingstet*) den Zugang zu den Börsen reicher Wüstlinge fand, malte mit demselben Pinsel, der die Erzählungen des Lafontaine illustrirte, das Leben der Heiligen und der Maria. Daß die Priesterschaft an solchen sich sehr weltlich und sinnlich geberdenden Heiligen nicht nur keinen Anstoß nahm, sondern sie zur Erbauung der Gläubigen wohl geeignet fand, darf man aus dem Umstande schließen, daß der Erzbischof von Paris acht Bilder des Baudouin für ein Missale in Kupfer stechen ließ.

Obwohl Boucher in den Augen der „Geistreichen" keine Gnade fand und namentlich Diderot ihn mit Spott und Hohn verfolgte, so konnte man ihn als künstlerische Notabilität doch nicht aus den Bureaux d'esprit ausschließen. Madame Geoffrin, welche am Montag die Künstler, am Mittwoch die Literaten bei sich versammelte, zählte auch Boucher zu ihren Gästen.

Das Zeugniß, welches sie ihm in ihren Memoiren ausstellt, hat noch heute volle Gültigkeit. „Boucher", sagt sie, „besaß eine feurige Einbildungskraft, aber wenig Wahrheit und noch weniger Adel; er hatte die Grazien nicht zur guten Stunde gesehen; er malte Venus und die heilige Jungfrau nach den Nymphen der Coulissen und in seiner Rede spürte man ebenso

---

*) Ein Miniaturmaler aus Riga, der zur Zeit der Regentschaft kleine erotische Bilder für Tabaksdosen malte. Diese Dosen hatten einen doppelten Deckel, welcher das Bild für gewöhnlich verbarg. Ein Geschichtsschreiber der Regentschaft erzählt, daß man mehr als einmal Hofdamen beim Oeffnen des geheimen Deckels überrascht habe. Der Cardinal Dubois pflegte, wenn er guter Laune war, solche Dosen als Zeichen seiner Gunst zu verschenken. Er gab dem Maler eine Pension und nannte ihn den Raphael der Tabaksdosen. (Houssaye a. a. O., S. 159.)

wie in seinen Gemälden, einen Nachhall von den Sitten seiner Modelle und dem Tone seines Ateliers."*)

Nach dem Tode der Pompadour warb Boucher um die Gunst der Dubarry, die ihm auch nicht versagt blieb. Das Ende des fünfzehnten Ludwig sollte er nicht erleben. Er war einer der Ersten von jener trunkenen, mit schon welkenden Rosen bekränzten Generation, welche ins Grab sanken. Nachdem kurz vor ihm seine beiden Schwiegersöhne aus dem Kreise der Lebenden geschieden, starb auch er, schon seit längerer Zeit kränkelnd, im Frühjahr 1770, den Pinsel in der Hand. Er war ganz allein in seinem Arbeitszimmer; einer seiner Zöglinge wollte eintreten. „Laß mich allein," rief ihm Boucher zu, der vielleicht sein nahes Ende ahnte. Der Schüler machte die Thür zu und entfernte sich. Eine Stunde später fand man den Maler François Boucher todt vor seinem letzten Gemälde „Venus bei der Toilette".**)

Um dieselbe Zeit lichtete der Tod die glänzenden Reihen der großen Namen vom Geiste und der Schönheit, von der Bühne, von der Wissenschaft und Literatur. Nur die wahre und letzte Venus, Madame Dubarry, blieb übrig, um die Buße auf ihr Haupt zu nehmen. Die Schrecken des Revolutionstribunals löschten endlich das ewige Lächeln von den erblaßten Gesichtern.

Hundert Schüler hatte Boucher, aber keine Schule. Sein Tod stand dem Untergange dieser Zeit so nahe, daß alsbald in der raschen Umkehr der Welt das ganze Genre vertilgt und der Vergessenheit anheim gegeben war. Die Welt war auf einmal wieder ernst, blutig ernst geworden, die Grazien waren entflohen, die Musen brüllten Revolutionsgesänge und David malte Tyrannenmord.***)

Selten begegnet man dem Namen Bouchers in öffentlichen Galerien.

---

*) Von der liebenswürdigen Art, mit welcher diese Dame sich zur Protectrice der Künstler machte, giebt folgender Vorgang Zeugniß. Sie hatte gelegentlich von Boucher zwei Bilder, Aurora und Thetis, für 2000 Thaler gekauft, eine Summe, die der Künstler für mehr als zufriedenstellend erachtete. Die Kaiserin von Rußland kaufte ihr später beide Bilder für den Preis von 30,000 Livres ab. Madame Geoffrin eilte mit dem Mehrbetrage sogleich zu Boucher: „Sagte ich Ihnen nicht, daß Ihre Bilder bei mir zu hohen Zinsen angelegt seien, da haben Sie noch 24,000 Livres, die Ihnen für „Aurora" und „Thetis" zu Gute kommen. (Houssaye a. a. O., S. 250.)

**) Houssaye a. a. O., S. 255.

***) Jakob Falke in dem angezogenen Artikel der Recensionen für bildende Kunst. 1862. S. 132.

Im Louvre ist er mit sieben Stücken repräsentirt, darunter eine größere mythologische Composition, Venus darstellend, die von Vulkan Waffen für Aeneas fordert.

Unter den Schülern Bouchers sind die bekanntesten Jean Honoré Fragonard (1732—1806) und Jean Baptiste Le Prince (1733—1781). Der erstere, in einem Städtchen der Grafschaft Nizza geboren, ahmte seinem Meister in allen Stücken nach. Er besaß eine leichte Erfindungsgabe und eine ungemeine Virtuosität in der Handhabung des Pinsels. Seine im Geschmack Bouchers ausgeführten Schäferscenen machten kaum geringeres Glück als ähnliche Arbeiten seines Lehrers. Die Revolution stürzte ihn ins Unglück. Das Louvre besitzt von ihm ein großes Historienbild (Koresos, der sich für seine Geliebte Kallirhoe opfert), eine Landschaft und ein Genrestück; die Eremitage in St. Petersburg enthält eins seiner lieblichsten Genrebilder, eine Kindergruppe darstellend.

Leprince war gebürtig aus Metz. Er lebte eine Reihe von Jahren in Petersburg, wo er für den Hof vielfach beschäftigt war. Namen und Ruf erwarben ihm vorzugsweise seine Genrebilder aus dem russischen Volks- und Soldatenleben. Eins der besten Werke dieser Art im Louvre ist das Werbebureau mit lebendig entwickelter Scene und treffend charakterisirten Figuren. Schwach im Colorit, erscheint sein Talent vortheilhafter in seinen Radirungen. Ludwig XVI. machte ihn zum Hofmaler und wies ihm eine Wohnung im Louvre an. Er starb in Saint-Denis-du-Port.

Unter denen, die den Unterricht Bouchers genossen, befand sich merkwürdiger Weise auch derjenige Meister, welcher der Kunst der Roccocozeit den Todesstoß versetzte: Louis David.

Joseph Vernet.

(1714—1789.)

Die Landschaftsmalerei hat in Frankreich während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts nie rechten Boden gefaßt. Die großen Vertreter dieser Gattung im Zeitalter Ludwigs XIV., die beiden Poussins und der unvergleichliche Claude, gehörten weit mehr dem italienischen Himmel an als ihrem Geburtslande. Jedenfalls war die Pariser Atmosphäre nicht sonderlich dazu angethan, die Liebe zur Natur zu wecken und zu vertiefen. Wer den vollen Reiz der freien Natur empfinden, wer sich in ihre Schönheit versenken will, der muß mit ihr allein sein können, muß sich selbst als ein Kind der hehren Mutter fühlen, die alles Leben schafft und erhält. Ihn dürfen nicht die mannigfaltigen Interessen des täglichen Daseins berühren und beirren, nicht der Lärm der Arbeit und des Verkehrs, nicht die Leidenschaften und Begierden des menschlichen Herzens. Wieviel mehr also muß nicht die Seele frei sein von den Einflüssen eines bunten, wechselvollen Menschenverkehrs, welche es unternimmt, durch die Kunst der Farben die Freude an der Natur im Bilde so rein und ungetrübt nachempfinden zu lassen, wie die Wirklichkeit sie selten zu gewähren vermag.

Das Paris der Zopfzeit konnte auch deshalb keinen großen Landschafter hervorbringen, weil man sich gewöhnt hatte, nicht nur flüchtig, sondern auch schlecht, das heißt mit schlechten, unhaltbaren, bald verbleichenden, bald verdunkelnden Farben zu malen; denn keine Gattung der Malerei ist in der von ihr beabsichtigten Wirkung so sehr gebunden an eine allseitige tüchtige Technik wie gerade das Fach der Landschaft. Die Composition

mag noch so schön abgewogen, die Linien mögen noch so melodisch geführt, die Formen noch so wahr und sprechend sein, den Zauber erhält das Gemälde erst durch das Spiel harmonisch gestimmter Farben, welches den Eindruck der Wirklichkeit nahe bringt. Auch der Gedankenbezug der sogenannten historischen Landschaft vermag — beiläufig bemerkt — bei allen sonstigen Vorzügen für eine schwere, conventionelle Färbung nicht zu entschädigen, und das unbefangene Gefühl muß mit Recht dem mit Wahrheit gepaarten malerischen Reize des Bildes vor allen übrigen, erst in zweiter Linie an das Auge herantretenden Schönheiten den Vorrang einräumen.

Von den Zeiten des Claude Lorrain bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts nahmen die Franzosen fast gar keinen Antheil mehr an der Ausübung der Landschaftsmalerei, die überhaupt seit der Glanzperiode der niederländischen Kunst überall in den Hintergrund getreten war. Für die folgende Zeit bis zur Revolution besaßen sie in Joseph Vernet einen der größten Landschaftsmaler dieses Zeitraums, dem nur etwa die Engländer Gainsborough und Wilson sich zur Seite stellen können. Auch Vernet leistete das Vorzüglichste, was er zu leisten vermochte, so lange ihm der Himmel Italiens lachte. Von der Zeit an, wo er nach Frankreich zurückkehrte und seinen ständigen Aufenthalt in Paris nahm, läßt sein Talent nach, seine Motive erscheinen mehr und mehr gesucht oder abgenutzt und verbraucht, seine Farbe wird trüber, die Ausführung flüchtig und decorationsmäßig.

Was Vernet besonders hochstellt, ist, daß er kaum geringeres Geschick in dem Entwerfen und in der Ausführung reicher Figurengruppen besaß, wie in seinem eigentlichen Fache. Nicht selten gewinnt die Scene im Vorgrunde seiner Landschaften ein so hervorragendes Interesse, daß sie den Charakter der Staffage beinahe einbüßt und das Werk in eine Zwischengattung zwischen Landschaft und Genre verweist. Der Vorgang ist indeß stets im vollkommenen Einklange mit dem Charakter der Natur gedacht, die Vernet mit Vorliebe im Zustande der Erregung unter dem Einfluß der entfesselten Elemente, des Sturmes, des Wassers und Feuers darstellt. Das Wasser spielt in seinen Landschaften eine Hauptrolle, und vorzugsweise ist es wieder die offne See, die er auf die mannigfachste Weise von der Windstille bis zum fürchterlichsten Gewittersturm darzustellen liebte. In der Auffassung zeigt Vernet größere Hinneigung zu Salvator Rosa, als zu Poussin und Claude; aber er ist milder und bei allen Schrecken, die er in Scene setzt, doch freundlicher oder tröstlicher als der finstere Neapolitaner,

der es nicht gerade für nöthig erachtet, seine Dissonanzen in einem Schluß-accorde aufzulösen. Vernet läßt ein Schiff nicht einsam stranden und zerschellen, ohne Rettung, ohne Mitleid und Erbarmen. Er führt die hilfebringende Menge hinaus an den Strand mit allen Mitteln und mit aller Aufopferungsfähigkeit, um Rettung zu versuchen und zu ermöglichen, so weit menschliche Kräfte reichen. Er läßt wohl ein Dorf oder eine Stadt in Rauch und Flammen aufgehen; man sieht in der Ferne wie in der Nähe die Flucht der unglücklichen Bewohner, die hier in überfülltem Nachen über das Wasser setzen, dort auf der Landstraße mit der geringen Habe, die sie gerettet, traurig des Weges zu ziehen; aber er tröstet mit einem rührenden Zuge des menschlichen Herzens in ähnlicher Weise wie Schiller in der Glocke: „Und sieh! Es fehlt kein theures Haupt!"

Auch durch Vernets Gemälde geht nicht selten der sentimentale Ton, und dieser Umstand trug nicht wenig dazu bei, daß die Begeisterung für ihn und für seine Werke weit über Alles hinausging, was die Pariser mit Diderot an der Spitze im künstlerischen Enthusiasmus leisteten.

Wie Watteau, Greuze und die meisten bedeutenderen Künstler seiner Zeit war auch Vernet aus dem eigentlichen Volke hervorgegangen und erreichte, ohne eigentlich akademische Studien gemacht zu haben, die höchste Staffel des Künstlerruhms. Er lebte ein schönes, freudenreiches Dasein, nicht nur weil seine Werke bewundert und gut bezahlt wurden und äußere Umstände ihm günstig waren, sondern auch, weil er ein Mann von edler Denkungsart, von lauterem Charakter, von großen geselligen Tugenden war; er verband ein kindlich frohes Herz, natürliche Gutmüthigkeit mit Lebensklugheit und schicklichem Anstand, er vereinigte haushälterischen Sinn mit einer nobeln Liberalität. Daher ist Vernet als Mensch wie als Künstler unstreitig eine wahrhaft wohlthuende Erscheinung in einem sonst so herz- und hoffnungslosen Zeitalter.

Leider müssen wir es uns bei den Schranken, die unserer Darstellung gesetzt sind, versagen, dem trefflichen Meister auf Schritt und Tritt in seiner Entwicklung, seinen Schicksalen, seinen äußeren und inneren Beziehungen zu seiner Zeit und zu vielen berühmten Zeitgenossen aller Stände nachzugehen, so bequem und lockend dies auch sein neuester geistreicher und kundiger Biograph*) gemacht hat.

Joseph Vernet war der Sohn eines Decorationsmalers in Avignon

*) Léon Lagrange, Joseph Vernet et la peinture au XVIII. siècle. Paris 1864.

und wurde im Jahre 1714 geboren. Unter der väterlichen Leitung entwickelten sich seine Anlagen schon sehr früh, so daß er, noch im Knabenalter stehend, an den Arbeiten des Vaters Theil nahm. Leider waren die Eltern Vernets nicht im Stande, für die Erziehung und Ausbildung des Sohnes viel aufzuwenden, da sie mehr mit Kindern — Joseph war der erstgeborne Knabe unter zweiundzwanzig Geschwistern — als mit Glücksgütern gesegnet waren. Alles, was der Vater für ihn thun konnte, war, daß er ihn der Leitung eines befreundeten Fachgenossen in dem benachbarten Aix, Namens Viali, anvertraute, dem die ersten selbständigen Arbeiten Josephs ausnehmend gefallen hatten. Indeß verschafften ihm die Decorationen, welche er für die Wohnung einer adeligen Dame in Aix ausführte, die Zuneigung eines berühmten Archäologen, des Marquis von Caumont und eines Kunstfreundes, des Grafen von Quinson. Beide vereinigten sich, um Vernet auf ihre Kosten in Rom studiren zu lassen.

Der Gedanke seiner beiden Gönner war, aus dem jungen Künstler einen Historienmaler zu machen, und Vernet verließ mit derselben Intention im Jahre 1734, kaum zwanzig Jahre alt, seine Heimat. Indeß schon auf der Reise regte sich mächtig in seiner Brust der Drang, durch die Kunst des Pinsels die erhebenden Eindrücke wiederzugeben, mit welchen ihn der Anblick der herrlichen Landschaften seiner provençalischen Heimat erfüllte. Vor Allem aber war es das Meer, was ihn entzückte und begeisterte. Er sah die offene See zum ersten Male, als er die Höhen vor Marseille erreichte. Während die Reisegesellschaft ausstieg, um sich zu erfrischen, setzte er sich an einer einsamen Stelle nieder, um mit dem Bleistift die Contouren der großartigen Rundschau festzuhalten, die sich seinen Augen darbot. Da seine Arbeit noch nicht fertig war, als der Kutscher zum Aufbruch mahnte, ließ er den Wagen vorausfahren und holte ihn erst spät Abends zu Fuße an dem Wirthshause ein, wo man übernachtete. In Marseille, wo er acht Tage auf die Abfahrt des nach Civitá-Vecchia bestimmten Schiffes warten mußte, versuchte er seine Zeichnung in Farben zu übertragen. „Gewiß," sagte er später, „war dies das schlechteste Gemälde, was ich je gemacht habe; aber was hätte ich darum gegeben, wenn ich es zehn Jahre später bei meiner Rückkehr von Rom hätte wiederfinden können."

Das Schiff sticht in See. Mit freudestrahlenden Blicken steht Vernet an Bord, um das Spiel der Wellen, das Glitzern der Sonne auf der ruhelosen Fläche zu beobachten und die wechselnden Erscheinungen von Luft, Licht und Wasser gewissermaßen mit dem Auge aufzufangen. Da verkünden Wetter-

wolken die Nähe eines Sturmes. Nicht mit ängstlicher Furcht, nein, mit einem Wonneschauer erfüllt ihn die Erwartung eines fürchterlich großartigen Schauspiels. Er will das Verdeck nicht verlassen, und die Matrosen müssen ihn auf seinen Wunsch an den Mast festbinden, damit er Zeuge eines Natur-Ereignisses sein könne, welches selbst dem seegewohnten Steuermann das Herz beklemmt. Der gewaltige Eindruck des empörten Meeres entschied sein künstlerisches Loos. Den dramatischen Ereignissen des kosmischen Lebens erschloß er am liebsten sein Herz und in ihrer Schilderung entwickelte er fortan das ganze Feuer seiner Einbildungskraft.

In Rom angekommen, dachte Vernet kaum daran, daß er seine Studien an der französischen Akademie zu beginnen habe. Seine erste Sorge war, einen Marinemaler ausfindig zu machen, der ihn in den Elementen seines Faches unterweisen könne. Er fand an Bernardini Fergioni einen damals angesehenen, jetzt vergessenen Künstler, den Lehrer, dessen er benöthigte. Außerdem scheint der aus Lyon gebürtige Manglard, von welchem noch einige Bilder vorhanden sind, seinem jungen Landsmanne rathend zur Seite gestanden zu haben.

In Besitz der technischen Darstellungsmittel bedurfte Vernet keines weiteren Lehrers als der Natur. Statt im Vatican nach der Antike zu zeichnen oder nach Rafael zu copiren, durchstreifte er die Campagna bis an die Seen von Albano und Nemi, bis an die Küsten von Ostia und Civitá-Vecchia, vorzugsweise am Meere, an See- und Flußufern, an Wasserfällen verweilend, um dort seine Studien zu machen. Indeß verabsäumte er es nicht, auch Figuren nach lebenden Modellen zu zeichnen und erreichte durch Fleiß und natürliche Anlage in dieser Hinsicht eine Fertigkeit, welche vielen großen Landschaftern mangelte.

Schon ein Jahr nach seiner Ankunft in Rom scheint Vernet sich seines Werthes bewußt geworden zu sein; denn im Jahre 1735 begann er über seine Gemälde Buch und Rechnung zu führen. Das Beispiel des großen Claude mochte ihn wohl ebensosehr dazu veranlassen, ein Liber veritatis anzulegen, wie sein angeborener kaufmännischer und haushälterischer Sinn. Es ist zu bewundern, mit welcher Gewissenhaftigkeit unser Künstler von frühster Zeit bis in sein höchstes Alter durch schriftliche Notizen sich den Nachweis über seine Thätigkeit und ihre Erfolge, über Einnahmen und Ausgaben zu ermöglichen suchte. Seine „Livres de Raison"*)

*) Mitgetheilt von Lagrange in dem oben angeführten Werke. Die Geschäfts- und Notizbücher, welche Vernet hinterlassen hat, zerfallen in 1) ein Memorial, welches die ihm

gehen von 1735 bis 1788 und liefern bei all ihrer Kürze interessante Beiträge nicht nur zur Biographie des Meisters, sondern auch zur Kenntniß des Gemäldehandels und der allgemeinen Kunstzustände im vorigen Jahrhundert.

Die ersten beiden Bilder, welche sein Einnahmebuch verzeichnet, kaufte sein Gönner, der Graf von Quinson, welcher ihn in Rom besuchte und in seiner Gesellschaft einen Theil Italiens, Neapel, Salerno, Capri und andere durch ihre schöne Lage berühmten Orte bereiste. Vom Jahre 1735 bis 1739 sind die Aufträge, welche sein Memorial verzeichnet, noch sehr spärlich. Dann aber fangen dieselben mehr und mehr an sich zu drängen, und unter den Auftraggebern finden sich nach und nach berühmte und unberühmte Namen, große und kleine Herren aller Länder des civilisirten Europa. Die Gunst reisender Engländer, welche ihm hohe Preise zahlten, machte ihn im Fordern dreister, während der Gesandte und die Akademie Frankreichs in Rom sich beeiferten, das vielversprechende Talent unter ihre Flügel zu nehmen. Im Jahre 1743 ernannte ihn die Akademie S. Luca zu ihrem Mitgliede. Zwei Jahre später machte Vernet bei Gelegenheit einer Seereise die Bekanntschaft eines Schiffscapitains Namens Parker, eines Irländers, der sich in päpstliche Dienste begeben hatte. In das Haus desselben eingeführt, faßte er Zuneigung zu der Tochter dieses Mannes und im Oktober 1745 ward Virginia Parker seine Gattin.

An der Seite der liebenswerthen jungen Frau, im Verkehr mit vielen Notabilitäten der Kunst und Wissenschaft, mit den bedeutendsten Liebhabern und Freunden der schönen Künste, bei wachsendem Ruhme und steigenden Einnahmen verlebte der Meister glücklich frohe Tage, zumal Virginia ihn mit mehreren Söhnen beschenkte, von denen jedoch nur der dritte, Carle, den Wunsch des Vaters nach kunstbegabter Nachkommenschaft erfüllen sollte. Er arbeitete fleißig, um womöglich alle Besteller rechtzeitig zu befriedigen,

---

zugekommenen Aufträge (603 Nummern) enthält, mit mehr oder weniger genauer Angabe der besonderen Wünsche, welche die Auftraggeber an das zu liefernde Gemälde stellen; 2) ein Einnahmebuch, die Preise verzeichnend, welche er für die abgelieferten Gemälde (353 Nummern) erhalten; 3) ein Tagebuch, verschiedene Notizen, namentlich über Ausgaben aller Art enhaltend, die selbst bis auf Trinkgelder und andere Kleinigkeiten sich erstrecken; 4) eine Sammlung von allerlei Recepten für Malerei sowohl, wie für Hausmittel, Medicamente, Speisen 2c., auch ausführlichere Notizen über einzelne Ausgaben und Einnahmen, über Reisekosten, über Capitalanlagen, über Spielgewinne und Spielverluste 2c.; 5) endlich eine große Sammlung von Adressen verschiedener Personen, mit denen Vernet in freundschaftlichem oder geschäftlichem Verkehre stand.

aber einen Theil seiner Zeit ließ er dem häuslichen Herde, dem Spiel mit den Kindern, einen andern der Musik, die er leidenschaftlich liebte, einen dritten der Gesellschaft, die sich bei ihm einfand oder mit der er im engeren Kreise zu Spaziergängen oder zur Jagd sich vereinigte.

Im Jahre 1746 erschien Vernet zum ersten Male in Paris — nicht in eigner Person, sondern mit einem Gemälde, welches, im Salon ausgestellt, der Gegenstand allgemeiner Bewunderung wurde. Von Jahr zu Jahr, mit jeder neuen Ausstellung steigerte sich das Entzücken der Pariser Kunstfreunde und Kunstkritiker über die von Vernet eingesandten Seestücke. Natürlich wurde auch der Hof auf das in der eignen Heimat bisher noch nicht officiell anerkannte Talent aufmerksam, und Madame de Pompadour begann in Erwägung zu ziehen, auf welche Weise sich eine Beschäftigung für den edlen Sohn Frankreichs finden lasse, die dem Könige zu schmeicheln und Unterhaltung zu gewähren im Stande sei.

Der Bruder der allmächtigen Marquise, der Marquis von Vandières oder von Marigny, ging im Jahre 1750 in Begleitung einer Anzahl kunstverständiger Akademiker nach Rom, um es daselbst im Verkehr mit Künstlern und Gelehrten soweit zu bringen, daß man ihm mit Schicklichkeit den Posten des Generaldirectors der öffentlichen Bauten, nach dem Ableben des Herrn von Tournehem, übergeben konnte. Bei dieser Gelegenheit ward auch Vernet mit einem Auftrage auf zwei Gemälde für den König von Frankreich beehrt. Wichtiger wurde aber seine Begegnung mit dem Bruder der Pompadour im folgenden Jahre, als die Marquise den König zu dem Gedanken begeistert hatte, die Seehäfen Frankreichs malen zu lassen. Ohne Zweifel hatten Vernets Bilder die Anregung zu dieser Idee gegeben und natürlich konnte es Niemand anders als Vernet sein, der mit der Ausführung dieser Arbeit betraut wurde.

Unser Meister hatte von Rom aus schon einige Male seine Heimat besucht, um Eltern, Freunde und Verwandte wieder zu sehen. Im Jahre 1753 rüstete er sich von Neuem zur Abreise, um voraussichtlich für immer in Frankreich seinen Wohnsitz zu nehmen. Während der nächsten acht Jahre führte er ein künstlerisches Nomadenleben, längs der Küste Frankreichs von Ort zu Ort pilgernd, um die ihm aufgetragenen Hafenbilder aufzunehmen. Er begann mit Marseille im Jahre 1754 und endigte mit dem Hafen von Rochefort im Jahre 1762, überall von den Magistraten der Städte, von den Vertretern der Bildung und Wissenschaft mit Huldigungen empfangen. Die Häfen der Nordküste aufzunehmen hinderte ihn der Seekrieg mit den

Engländern, welche damals fast die ganze Flotte Ludwigs XV. vernichtet hatten. Doch kam später noch der Hafen von Dieppe hinzu, womit die Anzahl der Bilder auf funfzehn gebracht wurde.

Vernet mochte im Grunde froh sein, daß ihm der Rest des lästigen Auftrags erlassen wurde; denn der Preis, welcher für jedes dieser Bilder (fünf Fuß hoch und acht Fuß breit) bedungen war, nämlich 6000 Livres, stand in keinem Verhältniß zu den Ausgaben und den Versäumnissen, welche das Umherziehen von einem Orte zum andern für ihn zur Folge hatte. Wennschon ihn die Liebhaber und ihre Agenten an jedem neuen Aufenthaltsorte aufsuchten, so würde ihm der ständige Aufenthalt in Paris doch ungleich größere Vortheile gebracht haben. Dazu kam, daß die Zahlungen aus der königlichen Kasse immer unregelmäßiger eingingen und zuletzt, als der englische Krieg die Finanznoth auf eine entsetzliche Höhe trieb, ganz auszubleiben drohten.

Mit dem Jahre 1762 ließ sich Vernet in Paris nieder. Es wurde ihm von Staatswegen eine Reihe Zimmer im Louvre eingeräumt, dessen Gemächer und Säle seit Heinrich IV. in liberalster Weise an Künstler und Kunst-Handwerker, die für den Hof arbeiteten, theils zu Werkstätten, theils zu Wohnungen verliehen wurden. Hier richtete er sich standesgemäß ein, und aus seinem Tagebuche erhellt, daß er keine Kosten für die äußere Repräsentation scheute, wie es den Verhältnissen eines Mannes angemessen schien, in dessen Hause die vornehme Welt aus- und einging. Er führte sich rasch in die Pariser Gesellschaft ein, und wie er zu den regelmäßigen Gästen der Madame Geoffrin (S. Seite 91) gehörte, so öffneten sich ihm auch die Thüren vieler anderer Salons, in denen sich die Notabilitäten der Wissenschaft, der Poesie, des Theaters und der bildenden Künste vereinigten. Unter den Künstlern waren es vornehmlich Chardin, Vien und die beiden jüngeren Couston, der eine Bildhauer, der andere Architekt, zu denen er sich hingezogen fühlte. Die Gelehrten und Schöngeister begrüßten Vernet als einen der ihrigen. Marmontel, Grimm, Diderot suchten seinen Umgang und die mächtige Feder des Letztgenannten überbot sich in brillanten Expectorationen über die Schönheiten seiner Werke, den Reichthum seiner Phantasie und die originale Kraft seines schöpferischen Genius. Einer der überschwänglichsten Ergüsse, in denen der berühmte Philosoph das Talent des Malers feierte, findet sich in seinem Salon vom Jahre 1765. „Fünfundzwanzig Gemälde," ruft er entzückt aus, „und was für Gemälde! Er gleicht dem Weltschöpfer in Ansehung der Schnelligkeit, der Natur in Anbetracht der

Wahrheit. Man kann von Vernet sagen, daß er damit beginnt, das Land zu schaffen und daß er Männer, Frauen, Kinder in Reserve hat, mit denen er seine Leinwand bevölkert wie man eine Colonie ansiedelt; dann macht er dazu das Wetter, den Himmel, die Jahreszeit, Glück und Unglück, wie es ihm gerade gefällt. Er ist wie der Jupiter des Lucian, der überdrüssig des Klaggeschrei's der Sterblichen sich vom Tische erhebt und sagt: Hagelwetter über Thracien! — und man sieht alsbald zerschlagene Bäume, vernichtete Ernten, verwüstete Hütten! — Die Pest über Asien! — und man sieht die Thüren der Häuser verschlossen, die Straßen entvölkert, die Menschen in hastiger Flucht davoneilend. — Hier einen Vulkan! — und die Erde zittert unter den Füßen, die Gebäude stürzen ein, die Thiere sind von Furcht ergriffen und die Einwohner der Städte suchen das freie Feld zu gewinnen. — Dort einen Krieg! und die Völker greifen zu den Waffen, um sich einander zu zerfleischen. — An diesem Orte eine Hungersnoth! — und der Mangel mordet den ergrauten Ackersmann auf der Schwelle seines Hauses. — Vernet nennt das Bilder componiren, und er hat recht!" Noch höher versteigt sich das emphatische Entzücken Diderots im Salon vom Jahre 1767: „Was am meisten bewundert werden muß, ist, daß der Künstler sich dieser Effecte in der Natur noch bei zweihundert Meilen weiter Entfernung erinnert, und daß ihm kein anderes Modell gegenwärtig ist als seine Einbildungskraft; daß er mit unglaublicher Schnelligkeit malt (— jedenfalls ein sehr zweifelhaftes Lob! —); daß er spricht: Es werde Licht! und das Licht ist geschaffen; — die Nacht folge dem Tage, und der Tag der Finsterniß! und es wird Morgen und Abend; daß seine Einbildungskraft, ebenso klar wie fruchtbar, ihm alle diese Wahrheiten zuführt; . . . daß seine Compositionen vernehmlicher als die Natur selber die Größe, die Macht, die Herrlichkeit des Schöpfers predigen. Es steht geschrieben: Coeli enarrant gloriam dei. Aber es sind die Himmel Vernets und es ist der Ruhm Vernets!"

Unser Künstler bedurfte übrigens nicht des Lobes der Kritiker. Sein Ruf war bereits so fest begründet, als er sich in Paris niederließ, daß sein Haus von Käufern und Auftraggebern nicht leer wurde. Außer den zahlreichen heimischen Liebhabern fanden sich viele reiche Lords oder deren Unterhändler bei Vernet ein, um einen Sturm, einen Schiffbruch, einen Mondschein und so weiter von ihm zu verlangen. Obgleich ihm diese englische Kundschaft gegen Ende der sechziger Jahre verloren ging, als Gainsborough und Wilson in ihrer Heimat zu verdientem Ansehen gelangten, so brauchte er doch keinen Augenblick um die Verwerthung seiner Arbeit

besorgt zu sein oder sich minder günstige Preisbedingungen gefallen zu lassen. Meistens ward ihm die Arbeit sehr bequem gemacht, da es vielen jener reichen Geldaristokraten, die ihre Paläste oder Landhäuser fürstlich einrichten wollten, nur darauf ankam, sich des Besitzes von so und so vielen Vernets rühmen zu können, gleichviel welcher Art der Gegenstand und die Ausführung war. So trug ihm unter Andern einer der größten Financiers, Joseph de Laborde, acht Gemälde auf, deren Preis, wie es gewöhnlich geschah, nach der Elle bemessen wurde. Jedes sollte neun Fuß Höhe und sechs Fuß Breite haben. Die Hauptsorge des Bestellers war, daß die Gemälde mit der nöthigen Schnelligkeit angefertigt wurden, um zur rechten Zeit den ihnen in seinem neuerbauten Schlosse bestimmten Platz einzunehmen. Vernet war in einem Jahre mit der Ausführung fertig und erhielt für alle acht Bilder im Ganzen 40,000 Livres.

Solche Erfolge waren wohl geeignet den Künstler zu verwöhnen und sein ästhetisches Gewissen zu erweitern. Für den Absatz seiner Gemälde begann nach und nach mehr sein Name und sein Ruf als die Vortrefflichkeit der Arbeit zu wirken. Im Jahre 1775 hatte er es bis auf 28,000 Livres Rente gebracht, eine Einnahme, die mehr als hinreichend war, um seine Ausgaben zu bestreiten.*) Aus seinem Tagebuche ist ersichtlich, daß er nach wie vor sein Vermögen zu Rathe hielt und innerhalb einer verschwenderischen Gesellschaft die Einfachheit der Sitten bewahrte, soweit der äußere Anstand es gestattete. Sein Jahresbudget steigert sich während seines Pariser Aufenthaltes progressiv von 10,000 bis gegen 20,000 Livres, eine Summe, die nur im Jahre 1778 in Folge einer Schweizerreise um etwas überschritten wurde. In dem Gebrauch, welchen Vernet von seinen Glücksgütern machte, zeigte er sich als ein Mann von den edelsten Gesinnungen. Mit freigebiger Hand unterstützte er nahe und entfernte Verwandte, seinen Vater, Brüder, Schwestern und Neffen. Die eigenthümlichen Liebhabereien, denen er nachhing, waren mit verhältnißmäßig geringen Kosten zu befriedigen. Das größte Vergnügen verursachte ihm eine Wanderung über den Jahrmarkt an der Hand seines Sohnes Carle. Possenreißer, Seiltänzer und sonstige Helden der Jahrmärkte konnten seine Aufmerksamkeit stundenlang in Anspruch nehmen. Bei öffentlichen Festen und Lustbarkeiten, Illuminationen,

*) Nach der Berechnung von Lagrange (pag. 280) betrug die Summe, welche Vernet durch den Verkauf seiner Gemälde während seiner Lebenszeit eingenommen, etwas über 900,000 Livres.

Feuerwerken pflegte er niemals zu fehlen. Charlot, wie er seinen Sohn zu nennen pflegte, war bei solchen Gelegenheiten sein regelmäßiger Begleiter. Auch die Wunder der Zauberkünstler erregten sein lebhaftes Interesse, nicht weniger aber die Resultate der chemischen und physikalischen Wissenschaften und die ersten Versuche der Aëronautik. Seiner Neigung zu musikalischen Genüssen haben wir schon oben gedacht.

Mit treuer Sorge widmete sich Vernet der Erziehung seiner Kinder, von denen die jüngeren sich leider der Obhut der Mutter nicht erfreuen sollten; denn Virginia Parker begann im Jahre 1761 geisteskrank zu werden, und vergeblich war die Bemühung der Aerzte, ihre Gesundheit wieder herzustellen. Für seinen Sohn Carle besaß er eine wahre Affenliebe. Er scheint es nicht über sich vermocht zu haben, demselben irgend einen Wunsch zu versagen. Mit inniger Herzensfreude sah er, wie sich die geistigen und insonderheit die künstlerischen Anlagen Charlots entwickelten, und der witzige und gewitzte Bursche wußte leicht den väterlichen Zorn zu entwaffnen, wenn dieser ob seines leichten und verschwenderischen Lebenswandels das eine oder andere Mal sich bis zu vorwurfsvollen Worten verstieg.

Der achtungswerthe Charakter des Meisters, seine persönliche Liebenswürdigkeit, sein herzliches, hülfebereites Wesen, dazu sein Ruf und seine Bedeutung als Künstler, Alles trug dazu bei, ihm auch in weiteren Kreisen Sympathien zu erwecken. Unbestritten gehörte Vernet zu den populärsten Männern seiner Zeit, und das größere Publikum versäumte nicht den Gefühlen der Bewunderung und Achtung, welche es für ihn hegte, bei jeder Gelegenheit lebhaften Ausdruck zu geben.

Wie glücklich Vernet sein Ansehen zu verwerthen wußte, um fremdes Verdienst zur Anerkennung zu bringen, erhellt unter Anderem aus seiner Propaganda für Bernardin de Saint-Pierre. Wie durch seinen Einfluß ehedem das Stabat mater des ihm befreundeten Pergolese in Rom zu der verdienten Anerkennung gelangte, die diesem musikalischen Meisterwerke bei der ersten Aufführung von den tonangebenden Kreisen versagt war, so führte er in Paris den berühmten Roman jenes Schriftstellers „Paul et Virginie“ in die Gunst des Publikums ein. Mit der ersten Vorlesung des Werkes, welche im Hause des Ministers Necker vor einem ausgewählten Kreise stattfand, war der Verfasser nicht glücklich gewesen. Vernet veranlaßte nun den über diesen Ausgang betroffenen Dichter zu einer zweiten Vorlesung; die Spannung, Rührung und Bewunderung, mit welchen er den Schilderungen des Dichters folgte, steckten das ganze Auditorium an, und als dem alten



Seeküste bei Gewittersturm. Nach Joseph Vernet.

Meister die Thränen in die Augen traten, wagten es auch die schönen Frauen zu weinen und zu schluchzen, und der Erfolg der Dichtung, die bekanntlich zu den populärsten der französischen Literatur gehört, war für immer gesichert.

Geistesfrisch und unermüdlich im Schaffen starb Vernet nach kurzer Krankheit hochbetagt am 3. December 1789. Die bald folgenden Stürme der Revolution haben jede Erinnerung an die Stätte, wo seine sterblichen Reste begraben wurden, in der Kirche Saint-Germain-L'Auxerrois, hinweggefegt. Sein Andenken aber wurde treu bewahrt durch die große Anzahl seiner Werke, welche die Sammlung des Louvre aufzuweisen hat. Außer den funfzehn Hafenbildern sind hier durch frühere und spätere Erwerbungen noch sechsundzwanzig Gemälde des Meisters zusammengebracht.

Nächst der Galerie des Louvre besitzt die Eremitage von St. Petersburg die reichste Auswahl seiner Werke. Sonst finden sich einzelne derselben zerstreut in fast allen größeren Galerien Deutschlands und in den Privatsammlungen des englischen Adels.

François Desportes. (1661—1743.) Jean-Baptiste Oudry. (1686—1755.)

Wir können die Gruppe der Maler, welche bis zum Ausbruch der Revolution den Stolz Frankreichs bildeten, nicht verlassen, ohne noch zweier Meister kürzlich zu gedenken, die sich vorzugsweise in der Thierdarstellung auszeichneten. Der ältere von beiden ist François Desportes. Derselbe wurde 1661 in einem Dorfe der Champagne geboren und verdankte die erste Anleitung im Zeichnen und Malen einem in Paris ansässigen alten Flamänder Namens Nicasius, der jedoch zu früh starb, um seinen Zögling völlig ausbilden zu können. Ohne jede äußere Unterstützung und Aufmunterung war der talentvolle Jüngling anfangs darauf angewiesen, sich im Dienste von Decorationsmalern und durch Anfertigung von Portraits sein Brod zu verdienen, bis ihn im Jahre 1695 freundschaftliche Beziehungen nach Warschau riefen, wo er sich schnell bei dem Könige Johann III. Sobieski in Gunst zu setzen wußte. Dieser starb jedoch schon im folgenden Jahre und Desportes kehrte nach Paris zurück, wie es heißt, auf Veranlassung Ludwigs XIV. In der That war er in der Folgezeit vornehmlich für den Hof und den reichen Adel beschäftigt, und seine mit feinem Naturgefühl dargestellten, in einem

kräftigen, harmonischen Colorit ausgeführten Jagdscenen erfreuten sich mehr und mehr der Gunst vornehmer Herren, die gern ihre Jagdschlösser mit Darstellungen dieser Art ausschmückten. Seit 1699 Mitglied der Akademie, nahm er fernerhin eine sehr angesehene Stellung ein. Er begleitete Ludwig XIV. häufig auf die Jagd und portraitirte für denselben alle Hunde und andere Bestien, die sich des besondern Wohlgefallens ihres königlichen Herrn erfreuten. Seine Gemälde wurden namentlich in Folge des Zudranges englischer Liebhaber so gesucht, daß er bei angestrengtem Fleiße kaum der Nachfrage genügen konnte. Außer den Jagdstücken malte er auch Blumen- und Fruchtstücke, ohne jedoch in dieser Beziehung den Ruhm seines bewunderten Vorgängers Monnoyer*) verdunkeln zu können. Er starb in Paris im Jahre 1743. Der Louvre enthält außer seinem Selbstportrait (im Jagdcostüm) zweiundzwanzig verschiedene Thierstücke von seiner Hand, meist Darstellungen einzelner Hunde oder Hundefamilien.

Kaum geringeren Ruhm in der Thiermalerei erwarb sich Jean Baptiste Oudry, obwohl dessen Werke sehr ungleich im Werthe sind, sodaß man neben vortrefflich durchgeführten, harmonisch gestimmten Stücken auch auf ziemlich rohe und bunt gehaltene Decorationsarbeiten stößt. Oudry wurde 1686 in Paris geboren, empfing den ersten Unterricht im Zeichnen von seinem Vater, der den Bilderhandel trieb, und bildete sich dann unter Largillière für das Portrait- und Historienfach aus. Der berühmte Meister rieth dem Schüler, als er dessen Geschicklichkeit in der Darstellung von Thieren, Blumen und leblosen Gegenständen wahrnahm, sich ausschließlich mit der letzteren zu befassen, und Oudry folgte dem Rathe, ohne jedoch Aufträge auf Portraits und Kirchengemälde von der Hand zu weisen. Die Akademie nahm ihn im Jahre 1719 auf. Obwohl ein von ihm ausgeführtes Portrait Peters des Großen in ganzer Figur viele Bewunderer gefunden und dem Czaren so sehr gefallen hatte, daß er den Künstler zu einer Uebersiedelung nach Petersburg zu bestimmen suchte, so wollte es Oudry doch immer nicht recht gelingen, sein Glück zu machen. Erst als er durch Empfehlungen Zutritt in die Tuilerien gefunden, begann er die Augen der Kunstliebhaber auf sich zu ziehen. Er nahm nun am Hofe Ludwigs XV. eine ähnliche Stellung ein, wie Desportes bei Ludwig XIV., indem er die Hunde des Königs und die Insassen der königlichen Menagerie portraitirte. Als sein

*) Jean-Baptiste Monnoyer, einer der berühmtesten Blumenmaler Frankreichs, ward 1634 zu Lille geboren, und starb 1699 zu London.

vorzüglichstes Gemälde gilt ein Jagdstück im Schlosse Marly, auf welchem er Ludwig XV. zur Jagd gerüstet, umgeben von einer glänzenden Suite, darstellte. Bald mehrte sich nun die Zahl seiner fürstlichen Gönner, unter denen der Herzog von Mecklenburg-Schwerin einer der eifrigsten war. Die Liebhaberei des Letzteren ging so weit, daß er eine eigne Galerie für die bei Oudry bestellten Jagdstücke bauen ließ. Im Jahre 1734 übernahm Oudry die Leitung der ganz heruntergekommenen Tapetenfabrik zu Beauvais, und die glücklichen Erfolge, welche er in dieser Stellung erzielte, verschafften ihm daneben die Oberaufsicht über die königlichen Gobelinmanufacturen. Darüber vernachlässigte er indeß nicht sein eigentliches Fach, ja er fand bei bei seinem Fleiße und der Leichtigkeit, mit welcher ihm die Arbeit von der Hand ging, noch Zeit, zu den Fabeln des Lafontaine 275 Zeichnungen anzufertigen, welche im Jahre 1760 in vier Bänden erschienen sind. Manche seiner Compositionen hat er selbst mit vielem Geschick und auf geistreiche Art in Kupfer gestochen. Er starb in Beauvais im Jahre 1755. Außer der Galerie des Louvre, der Schweriner und einiger kleiner Galerien Frankreichs giebt es nur wenige öffentliche Sammlungen, die Gemälde von Oudry aufzuweisen haben.

Französische Bildhauer des 18. Jahrhunderts.

Die beiden Couſtou.

Die beiden Couston.

Seit der Zeit, wo Nikolaus Poussin dem Classicismus in der Kunst in Frankreich die Herrschaft errang, schien die deutliche Vorstellung von den Grenzen, welche der Malerei und Bildhauerei gezogen sind, verschwunden zu sein. Die eine wie die andere Kunst griff auf das Gebiet der Schwesterkunst hinüber. Die Bildhauer arbeiteten nach malerischen Principien und die Maler stellten in Action gesetzte Bildsäulen dar, welche die Historie neben den immer leichtfertiger erscheinenden Genrescenen und den hohlen, arkadischen Schäferspielereien vertreten mußten.

Als Charles Lebrun*) das eiserne Scepter ergriffen hatte, um das ganze Kunstleben Frankreichs nach seinem Willen zu zwingen, da fingen Malerei und Sculptur an, nur noch einem einzigen Styl — demjenigen Lebruns — zu folgen. Der aufgeblasene Dictator lieferte nicht nur die Entwürfe für alle irgendwie bedeutenden Malereien zu öffentlichen Zwecken, oder zur Verherrlichung der Feste Ludwigs XIV., sondern er gab auch die Vorzeichnungen für alle namhaften, von der Regierung bestellten Sculpturen. Es war eine große Gnade dieses Dirigenten der französischen Kunst, wenn er den Künstlern gestattete, selbst Ideen zu haben und ihre Entwürfe bei ihm zur Prüfung unterthänigst einzureichen. Alles, was nicht in Lebruns Geschmack erschien, ward niedergehalten und verworfen. Fiel ein Entwurf besser, großartiger aus, als es Lebrun erwartet hatte, so durfte der Urheber

*) Vergl. Bd. II, S. 216 u. ff. und ebenda S. 238 u. 239.

unfehlbar darauf rechnen, daß er die Gunst Desjenigen einbüßte, welcher frei über den Seckel Frankreichs zu künstlerischen Zwecken gebieten konnte.

Für eine Kunstthätigkeit unter solchen Bedingungen wäre freilich der titanische Pierre Puget (s. Bd. II, S. 238) schlecht geeignet gewesen. Lebrun fand indeß gelehrigere Künstler. Nicht nur die Maler, mit alleiniger Ausnahme des originellen und empfindungsreichen Lesueur und des eigensinnigen Mignard, sondern auch die Bildhauer wurden seine gehorsamen Vasallen.

Unter den Bildhauern, welche jeden Augenblick für Lebruns Aufträge Schlägel und Meißel in Bereitschaft hatten, nahm Girardon (s. Bd. II, S. 238) den ersten Platz ein. Nicht etwa, daß dieser Künstler der vorzüglichste der Lebrunschen Vasallen gewesen wäre, sondern Girardon, immermehr der bloßen Handfertigkeit anheimfallend und jede für Lebrun störende Eigenthümlichkeit einbüßend, war der gefügigste Bildhauer. Besser als Girardon hat Niemand Lebrun zu befriedigen vermocht. Dieser Bildhauer besitzt eine merkwürdige Geschicklichkeit, die Figuren aus den heroisch-antiken Darstellungen eines Poussin, Sandrart und Rubens in Marmor oder Sandstein zu übersetzen.

Viel schwieriger war Coysevox, welcher stets erst durch lange Unterhandlungen bewogen werden konnte, Lebrun'sche Entwürfe, anstatt seiner eigenen, auszuführen. Antonio Coysevox (1640—1720), ein Provençale von Geburt, besaß eine lebhafte, kühne Phantasie, künstlerischen Ernst und realen Charakter in seinen Gebilden. Eigenthümlich genug folgten die beiden besten seiner Schüler, Nikolaus und Wilhelm Couston — seine Neffen — nicht der mehr selbständigen und kraftvollen Richtung des Oheims, sondern geriethen vollständig auf die Bahn des François Girardon.

Der talentreichste der Gebrüder Couston war der Aeltere, Nikolaus, welcher 1658 in Lyon geboren wurde. Er besaß die leichteste Hand für die Nachahmung, er war unerschöpflich im Variiren und Combiniren und schrak als Techniker vor keinem Bravourstück zurück. Dagegen fehlte ihm selbständige Erfindung, ein edler, sittlicher Schönheitssinn und das Bedürfniß, seine Figuren mit einem Kern wahrhaft empfundener Gedanken auszustatten.

Nikolaus Couston hatte sich bis zu seinem achtzehnten Jahre ziemlich handwerksmäßig mit Bildschnitzerei, dem Gewerbe seines Vaters, beschäftigt. Als er zu Coysevox kam, war er ein fertiger Arbeiter, welchem der Meister vertrauensvoll selbst schwierige Copien übergeben konnte. Nikolaus nahm

an allen großen Arbeiten seines Meisters Theil; manche derselben sind, mit Ausnahme des Entwurfs, von ihm allein vollendet, wie die Flora im Tuileriengarten, die allegorischen Statuen der Dordogne und Garonne in Versailles ꝛc.

Mit dreiundzwanzig Jahren gewann Nikolaus Coustou den großen Preis der Akademie und begab sich als Pensionär nach Rom. Hier war



Die Falkenjägerin Marmorstatue von Nic. Coustou.

es vor allen Dingen Michel Angelo, welcher den Kunstjünger fesselte. Er war hingerissen von der dämonischen Bewegung der Gestalten des großen Florentiners, und nie hat Coustou den Weg zu den ruhigen, natürlich bewegten Figuren seines Lehrers Coysevox wieder zurück gefunden. Ungeachtet seines jugendlichen Enthusiasmus verstand Nikolaus jedoch zu rechnen: man würde in Paris, wie vielmehr aber in Versailles, wahrscheinlich Nilpferde und Rhinocerosse ebenso erträglich als buonarotische Sculpturen gefunden haben.

Der junge Bildhauer fand mit praktischem Blicke seinen Mann heraus — es war Alessandro Algardi (s. Bd. II, S. 234), der Bologneser, welcher alle Eigenschaften besaß, um die französische feine Welt zu entzücken. Algardi war correct, fein, schmelzend im Nackten, besaß eine lebhafte Bewegung und einschmeichelndes Arrangement — er ward zum besondern Vorbilde Nikolaus Coustou's ausersehen. Es geschah mehr um der Akademie sein Antrittscompliment zu machen, als aus innerer Neigung, daß Coustou den Hercules Commodus copirte und bei seiner Rückkunft nach Paris ausstellte.

Der junge Künstler ward sehr schmeichelhaft empfangen: sein Hercules ward sofort für den Versailler Garten angekauft und Nikolaus erhielt zugleich den Auftrag, in einem Basrelief: „die Freude Frankreichs über die Genesung Ludwigs XIV.", zu verherrlichen. Diese Arbeit trug Coustou die Mitgliedschaft der Akademie ein, obwohl sie sehr mittelmäßig concipirt ist.

Eine Kolossalgruppe forderte jetzt die ganze Kraft des Künstlers heraus. Er empfing den Befehl: die Vereinigung der Rhone und Saone darzustellen. Nikolaus gab eine vortrefflich gezeichnete Gruppe — eine Liebesscene zwischen der Nymphe der Saone und der — im Französischen bekanntlich männlichen — Rhone. Obgleich die Allegorie völlig zurücktrat, so daß Niemand diese Flußgottheiten an ihrer Charakteristik zu erkennen vermöchte, selbst wenn die umgestürzten Wasserkrüge auf eine anständige Menge des flüssigen Elements hinwiesen, — so wurde die Gruppe doch sehr gelobt und verlieh ihrem Meister neuen Ruf, der später nicht wieder erschüttert werden konnte. Das Werk kam in die Tuilerien.

Hier befinden sich auch die ihrer Zeit hochgefeierten beiden Nymphen der Diana, von denen die Falkenjägerin für die schönste gilt. Die Nymphe der Artemis, welche den Stoßvogel enthaubt hat, blickt empor und die Bewegung der linken Hand deutet an, daß sie den Reiher erblickt, welchen der Falke verfolgen soll. Die Bewegung in den Schenkeln ist sehr wahr: die Jägerin ist im Begriff aufzuspringen und geflügelten Laufs der Jagd zu folgen. Man kann heute noch die Lebhaftigkeit, das Degagirte der Stellung, lobenswerth finden; dagegen berühren die athletischen Formen mit den stellenweise ausgequollenen Muskelpartien, so wie der gänzliche Mangel einer individuellen Prägung unangenehm. Die andere Nymphe zieht den Pfeil aus dem Köcher. Diese beiden Figuren sind in Marmor und Sandstein sehr oft wiederholt worden. Man braucht in den großen

Gärten im altfranzösischen Styl, die sich bis heute in Deutschland intact erhalten haben, gewiß nicht vergebens zu suchen, und eine von Couston's Jagdnymphen, oder sein Berger chasseur oder Apollo und Daphne treten uns in ihrer Sandsteinherrlichkeit entgegen. Der Berger chasseur erscheint in verschiedenen Situationen: er tödtet einen Keiler, greift einen Hirsch an, oder blickt dem Wolfe in den offenen Rachen. Seine wirklich unvergleichliche Tritonengruppe, für welche Couston's Styl wie geschaffen war, ist noch öfter, als die Nymphen wiederholt. Einzelne Figuren der Gruppe finden sich in Herrenhausen bei Hannover.

Couston's Beweglichkeit muß in der That Bewunderung erregen. Während er überhäuft war mit decorativen Arbeiten, mit Reliefmedaillons im galanten Styl für alle möglichen Salongeräthschaften des Hofes und des Hochadels, behielt der Künstler Schnellkraft genug, um ein großartiges Werk vom ernstesten Inhalte in Angriff zu nehmen. Dies ist eine Abnahme vom Kreuze, ein Votivstück für Notre Dame zu Paris, zum Andenken an ein Gelöbniß Ludwigs XIII., von Ludwig XIV. gestiftet.

Diese Kreuzabnahme besitzt eine treffliche, vielleicht zu weiche Linienführung und einen rührenden, meisterhaft nuancirten Ausdruck. Kraft der Empfindung, machtvoller Aufschwung des Gedankens, großartiges Pathos darf man freilich auch hier bei Nikolaus Couston nicht suchen. Ueber das melodramatische Niveau kommt er, und wenn er es noch so ernst meint, nicht hinaus.

Außer diesem, einst als unvergleichlich angestaunten Werke besitzt Notre Dame noch eine Statue des heil. Dionysius, gut drapirt, übrigens ohne bestimmt ausgeprägten Charakter. Couston's Crucifixe waren zur Blütezeit des Künstlers sehr gesucht und man findet sie oft. Christus erscheint als schöner junger Mann, dessen Glieder jedoch gegen die Taille zu fleischig erscheinen. Vieles von den Arbeiten, welche Nikolaus Couston entweder allein oder in Verbindung mit seinem Bruder Wilhelm ausführte, ging während der Stürme der Revolution zu Grunde. Dies Schicksal traf die reich mit Bildwerken und decorativen Schnitzereien von den Couston's ausgestattete Capelle der Confalons zu Lyon, die Grabdenkmäler des Prinzen von Conti, des Marschalls Crequi zu Paris rc.

Nach Abbildungen zu urtheilen, war eines dieser untergegangenen Werke eine Arbeit ersten Ranges — die Reiterstatue Ludwigs XIV. Hier war eine pomphafte Mächtigkeit, Schwung und Reichthum in den Formen entwickelt und der Charakter des Königs in einer solchen Weise aufgefaßt,

daß der, mit seinen Bildnissen fast stets unzufriedene, eitle Monarch dem Künstler sagte: „Dein König ist ein gewaltiger Mann; wir wollen uns Mühe geben, ihm nie unähnlich zu werden.“ Zu dieser Statue gehörten die Figuren der Saone und Rhone, gleich der erstern in einer, der Volkssage nach, stark goldhaltigen Bronze ausgeführt. Die beiden allegorischen Figuren sind noch in Lyon im Hotel de Ville vorhanden. Sie bieten nichts für die Coustou's Ungewöhnliches und es würde selbst einem guten Kenner schwer werden, zu entscheiden, welche der Nymphen von Nikolaus gefertigt wurde. Die Rhone, von Wilhelm Coustou allein vollendet, besitzt vielleicht eine weniger manierirte Linienführung.

Für eines der besten Werke Nikolaus Coustou's gilt sein „Uebergang über den Rhein“, ein figurenreiches Relief, in welchem der Künstler ein sculpturales Gemälde geschaffen hat. Dies Werk blieb unvollendet. Ebenfalls unvollendet mußte das gezierte Grabmal des Cardinals Genson bleiben, so wie die Statue des Marschalls Villars — außer der Reiterstatue Ludwigs XIV., das gelungenste Portrait, welches aus der Hand dieses Künstlers hervorging. Der Tod rief denselben im Jahre 1733 aus seiner vielseitigen Thätigkeit und von einer Stellung ab, wie solche in Frankreich nur wenigen Künstlern beschieden gewesen ist.

Als die Coustou's blühten war es für die Kunstfreunde eine Frage von Wichtigkeit: welcher der Brüder der begabtere Künstler sei? Beide arbeiteten so getreulich zusammen und ergänzten sich gegenseitig, daß das Urtheil über die höhere Begabung des Einen oder des Andern nothwendig unsicher werden mußte. Gegenwärtig läßt sich so viel mit Sicherheit erkennen, daß Nikolaus der beweglichere Geist war, welcher nie in Verlegenheit kam, wenn es galt, in fremde Intentionen einzugehen. Auf der Seite des Nikolaus liegt die reichere Gestaltungskraft bei größerer Leichtfertigkeit; die Geschicklichkeit, seinen Stoffen gegenüber in cavaliermäßiger Weise ein Abkommen zu finden. Wilhelm arbeitete ängstlicher, gewissenhafter und setzte durch seine Langsamkeit, seine Bedenken, seinen hofmännischen Bruder — der stets von allen Seiten gedrängt wurde — nicht selten in Verlegenheit. Wilhelm war lange nicht von dem Streben nach den reinen Formen der Antike abzubringen; am Ende aber ward er doch in die Bahn seines Bruders hineingerissen und machte sich den Styl desselben völlig zu eigen.

Auch Wilhelm Coustou, im Jahre 1678 geboren, war ein Schüler des greisen Coysevox und errang die Pension der Akademie für das Studium in Rom. Diese Pension ward, der angeblichen Unfähigkeit des jungen

Künstlers wegen, gleich in der ersten Zeit nach seiner Ankunft in der ewigen Stadt, eingezogen und eine Periode schrecklicher Entbehrungen brach über den Verlassenen herein. Es war Legros*), welcher sich seiner annahm, und ihn zu untergeordneten Arbeiten verwandte. Bald indeß machte sich die treffliche Schule des jungen Mannes geltend und Legros konnte ihm die Ausführung eines Reliefs, San Lodovico Gonzaga, für die Jesuiten übertragen. Dies erste größere Werk ist eines der besten des Künstlers.

Nach Paris zurückgekehrt, nahm er Theil an der Verzierung der Gärten von Marly durch mythologische und allegorische Statuen und Gruppen. Die anfängliche Zartheit seiner Gebilde verlor sich immer mehr, seit Ludwig XIV. von einigen weiblichen Figuren Wilhelms geäußert hatte: „Dieselben sähen aus wie Griechinnen, welche in der rauhen Atmosphäre Frankreichs sich das kalte Fieber zugezogen hätten." Die Figuren des Nikolaus konnten freilich darauf Anspruch machen, stark echauffirt zu erscheinen.

Ein Hauptwerk Wilhelms bilden die, später am Eingange der Champs élysés aufgestellten beiden Gruppen von Pferdebändigern, welche durch viele Miniaturnachbildungen bekannt sind. Die Rossebändiger zeigen einen großen, obgleich etwas forcirten, Styl und sind grundverschieden von dem Ludwig XIV. des Nikolaus, und von den Arbeiten, welche von Wilhelm selbst im Hofgeschmack ausgeführt wurden. Die Rossebändiger gehören zu den letzten Werken Wilhelms — ein Beweis, daß der echte Kern des Künstlers, sein, an der Antike gebildeter Sinn für Schönheit, nie verloren gegangen, sondern nur durch den Druck äußerer Verhältnisse zum Schweigen gebracht worden war. Das Todesjahr Wilhelms ist 1746.

Es ward dem Namen Coustou beschieden, fast ein ganzes Jahrhundert lang, und bis zum Beginn des furchtbaren Umschwunges der Dinge durch die erste Revolution, in der französischen Sculptur zu glänzen. Der dritte und letzte Coustou, Sohn von Wilhelm und den Vornamen des Vaters führend, war so glücklich, durch seinen Namen sich schnell in die Hofregionen einzuführen, wo sein Vater und Onkel die höchste Achtung genossen. Der jüngere Wilhelm, 1716 geboren, wuchs im Atelier auf und erwarb sich früh eine bedeutende Handfertigkeit. Er war als königlicher Pensionär in Rom, wo er — anstatt wie sein Vater Thon kneten und Rohblöcke anhauen zu müssen — als Cavalier lebte. Ihm schien der Rococostyl im Blute zu liegen. Der Jüngling fand die Antiken Roms kaum seiner Beach-

*) Vergl. Bd. II, S. 239.

tung werth. „Alles Das“, sagte er, „kann man in Versailles nicht gebrauchen.“ Wenn der letzte Couston in Rom Etwas lernte, so war dies nur die Technik der Italiener, den Marmor zu behandeln. Daß Wilhelm dies aus dem Grunde verstand, beweist sein erstes, großes, selbständiges Werk, welches er nach seiner Rückkehr nach Paris ausführte.

Es war in jener Zeit, als Friedrich der Große sich lebhaft mit der Sammlung von Werken der besten französischen Künstler beschäftigte. Wilhelm Couston, der Vater, empfing den Auftrag, eine Gruppe: Mars und Venus, für den König zu liefern. Der vielbeschäftigte Künstler trat jedoch die Arbeit seinem Sohne ab. Der erlauchte Besteller machte die Gruppe, welche später in Sanssouci aufgestellt wurde, sofort zu einem berühmten Werke. Der Hof, Madame de Pompadour, am Ende halb Paris, wallfahrtete nach dem Local, wo der junge Couston sein Werk ausgestellt hatte. Die Venus gefiel der allmächtigen Maitresse so sehr, daß sie selbst als Göttin der Schönheit dargestellt zu werden wünschte, dem Künstler in der Orangerie des Hotel Pompadour ein prachtvolles Atelier herrichten ließ und schließlich sogar in zarte Beziehungen zu dem schönen Manne getreten sein soll.*)

Im Uebrigen ist der letzte Couston der unbedeutendste. Er erscheint als der Vertreter des aufs äußerste entarteten Kunstgeschmacks; er wollte und begriff nichts Besseres, als die widerwärtig-süßliche Frivolität, und bei ernsteren Dingen, die Ungeheuerlichkeiten des Jesuitenstyls, den er bis auf die Spitze trieb. Beispiele für Arbeiten letzterer Art sind das strahlende, von Engeln angebetete Kreuz am Fronton der Sainte Généviève, die Apotheosis des heil. Franz Xaver für die Jesuitenkirche zu Bordeaux u. s. w. Er starb 1777.

Trotz seiner niedrigen Richtung behauptete der letzte Couston in dem hereinbrechenden Niedergange der französischen Sculptur eine höhere Stellung, als seine Genossen, von denen Bouchardon, die Adams, Le Moine, Pajou, besonders aber Allegrain, der Leibsculptor der Madame Dubarry, sich in die tiefste Unsauberkeit des Hofes Ludwigs XV. tauchten, während ein Pigalle und Falconet vergebliche Versuche machten, den Anforderungen zu genügen, die von den französischen Schriftstellern an gute Kunstwerke — im Geschmack des Voltairianismus — gemacht wurden.

*) Vergl. Houssaye, L'art français au XVIII[e] siècle. p. 47.

Italienische Maler des 18. Jahrhunderts.

Girolamo Pompeo Batoni.

Girolamo Pompeo Batoni.

(1708—1787.)

Bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hinaus behauptete Frankreich mit seiner Kunst den seit Gründung der Pariser Akademie erstrittenen Vorrang. In Spanien wie in Holland schien die schöpferische Kraft der Nation in den letzten Zügen zu liegen. In England regten sich kaum die ersten Keime einer nationalen Kunst und Deutschland, wo die Reformationskämpfe und mehr noch der dreißigjährige Krieg die stetige Entwickelung des geistigen Lebens der Nation unterbrochen hatte, sammelte seine Geister, um vorab zur Erkenntniß des Schönen zu gelangen, bevor es von Neuem als mitwirkender Theil in das europäische Kunstleben eingriff.

Nur Italien suchte seinen alten Ruhm gegenüber den auf kürzere oder längere Zeit in Rom verweilenden französischen Künstlern zu behaupten. Es wetteiferte mit diesen in handfertiger Praxis nach beiden Richtungen hin, der akademischen im Sinne des Pietro da Cortona oder Carlo Maratta (s. Band II, S. 60 und 76) und der naturalistischen, als deren letzte nachahmungswerthe Größe Luca Giordano (s. Band II, S. 106) von der jüngeren Generation angesehen wurde. Unter diesen Epigonen erfreute sich vorzugsweise der von Clemens XI. nobilitirte Benedetto Luti (1666—1724), aus Florenz gebürtig aber vorzugsweise in Rom thätig, eines ausgebreiteten Rufes. Er malte meistens Bilder von kleinerem Maaß-

stabe in einer ziemlich geistlosen aber gefälligen Manier, die durch ihre freundliche und klare Färbung eine äußerlich angenehme Wirkung fürs Auge haben. Als einer der letzten Caraccisten ist Marcantonio Franceschini aus Bologna (1648—1729) ein Schüler des Cignani (s. Band II, S. 60) zu nennen. Unter den Nachfolgern des Giordano nahm der Neapolitaner Francesco Solimena (1675—1747) den ersten Rang ein. Ein entschiedenes naturlistisches Gepräge, in der Weise des Caravaggio, trägt Giuseppe Maria Crespi (1667—1747) aus Bologna.

Einer etwas späteren Zeit gehörte derjenige italienische Meister an, in dessen Gemälden sich die ersten Spuren eines ernsteren Strebens, eines besseren Geschmacks und eines sorgfältigeren Colorits finden: Pompeo Girolamo Batoni aus Lucca, wo er im Jahre 1708 geboren wurde. Anfangs zum Goldschmied erzogen, regte ihn nach der Erzählung Mariette's die Miniaturmalerei einer Tabaksdose zuerst an, sich im Malen zu versuchen, indem er das Bildchen copirte. Sein erster Lehrer war (nach Fiorillo) Sebastiano Conca (1679—1764), ein Landsmann und Geistesverwandter des Solimena, dem er nach Rom folgte. Auf die Kunstweise des Batoni machten sich die verschiedenartigsten Einflüsse geltend. In Rom lernte er Rafael in seinen herrlichsten Schöpfungen kennen und schätzen und wandte dem Studium derselben seine ganze Aufmerksamkeit zu. Indeß wurde sein richtiges Gefühl für das wahrhaft Große und Schöne, welches ihn ebensowohl zu den großen Cinquecentisten wie zu der Antike hinzog, fortwährend beirrt von dem herrschenden Modegeschmack, so daß er es nicht wagte, sich gänzlich von dem Manierismus seiner Zeit loszusagen. Denn nicht blos die wohlfeil errungenen Lorbeeren seiner kunstübenden Landsleute lockten ihn auf die allgemein betretene Straße, auch mit den Franzosen, deren Akademie in Rom viel von sich reden machte, glaubte er wetteifern zu müssen. Die pretentiös-theatralische Darstellung ohne den leichtfertigen französischen Esprit widerstrebte aber ganz und gar seiner innersten Natur. Im Grunde fehlte ihm auch die Begabung zu reichen und bewegten Compositionen, während er eine Einzelfigur oder eine kleine Gruppe, welche seiner Phantasie keinen kühnen Schwung zumuthete, verständig zu entwerfen und in lebendig-graciöser Haltung darzustellen wußte. Interessant ist die Bemerkung, welche Winkelmann in einem Briefe an Muzel-Stosch vom Jahre 1761 über eine im Geschmack der Zopfperiode entworfene historische Composition Batoni's macht, dem er befreundet war. „Das Gemälde", sagt er, „stellt den Hektor vor, wie er zum letzten Male aus Troja geht,

von Andromache Abschied nehmend u. s. w. . . . . Das Gute dieses Gemäldes besteht allein im Kolorit, welches das Fröhliche, das Schimmernde der Schule von Rubens hat. . . . . Die Zeichnung ist nicht fehlerhaft, aber es fehlt den Figuren der harmonische Geist, und es scheint, der Maler habe sich den Vorwurf seines Bildes von einem jungen Franzosen der Akademie aus dem Gröbsten sagen lassen und sich mit solchen Begriffen an die Staffelei gesetzt. Die Handlung der Figuren ist übertrieben: Andromache ist ausgelassen wie eine Furie; Hektor macht einen Pas wie ein Schüler von Marcel, dem Lehrer der Modegrazie zu Paris, und die Ideen der Köpfe sind unedel. Andromache ist hundert gemeinen Gesichtern nicht in Rom und Florenz, sondern jenseits der Alpen ähnlich. Hektor, der ein junger Prinz war, ist als ein Soldat aus dem dreißigjährigen Kriege hager und abgefallen vorgestellt. Die Architektur im Grunde ist in Absicht der Zeit ganz und gar nicht verstanden. Wollen Sie mit dieser Kritik hervorrücken, so verschweigen Sie meinen Namen, denn Batoni will mein Freund sein, und er ist ein ehrlicher Mann."

Am liebenswürdigsten zeigt sich das Talent Batoni's in der Darstellung jugendlicher Frauengestalten und Kinderengel oder Amorinen. Von Mengs, mit dem er in redlicher Weise wetteiferte, und mehr noch von Winkelmann auf die Antike hingewiesen, vermochte er gleichwohl sich nicht dazu zu bringen, die Strenge der plastischen Formen in der Malerei nachzubilden. Er hielt sich ungleich lieber an ein schönes lebendiges Modell, und wenn deshalb auch, da ihm der Zug zum Idealen fehlte, meist ein moderner, dem Genre verwandter Geist in seiner Auffassung bemerkbar wird, wem möchte nicht der lebendige Reiz mehr anmuthen als die nach abstrakten Regeln construirte marmorkalte Schönheit des deutschen Meisters?

Uebrigens verdankte Batoni die Anerkennung, die ihm erst spät zu Theil wurde, zumeist den Einwirkungen, welche die Forschungen Winkelmanns und die Lehren des Raphael Mengs auf die geltenden Kunstansichten ausübten. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts galt er für den besten Maler Roms, und da der alte Zauber des italienischen Namens auf die Unwissenden noch immer seine Kraft äußerte, so ist es leicht begreiflich, daß eine Menge Fürsten und Herren während ihres Aufenthalts in Rom nur von Batoni gemalt sein wollten. Seine Bildnisse sind lebendig aufgefaßt, wenn in ihnen auch die Individualität, namentlich bei Männerköpfen, lange nicht so kräftig herausgekehrt ist, wie bei den großen Meistern

dieses Faches. An seiner etwas bunten Färbung, die nur selten zu reiner Harmonie durchdringt, nahm man zu jener Zeit wenig Anstoß, da man das Augenfällige liebte, und gern im Farbenschmuck prangte. Unter den hohen Gönnern, deren Bildnisse Batoni fertigte, befanden sich vier Päpste, Benedikt XIV., Clemens XIII. und XIV. und Pius VI., ferner die Kaiser Joseph II. und Leopold II. (im Wiener Belvedere), sowie die Kaiserin Maria Theresia, welche ihn in den erblichen Adelsstand erhob.

Nach Mengs' Tode behauptete Batoni, trotz seines hohen Alters und trotz der Cabalen mißgünstiger Fachgenossen, welche den ehrwürdigen Greis herabzusetzen und zu kränken suchten, die glänzende Stellung die er sich errungen hatte. Er starb 1787 fünf Jahre früher, ehe Carstens nach Rom kam, um das, was Mengs und neben diesem David mit unzureichenden Mitteln gewollt und erstrebt hatten, mit der hinreißenden Gewalt eines göttlich inspirirten Geistes zur Wahrheit zu machen: die Regeneration der Malerei auf Grund des Studiums der Natur und der Antike.

Das durch Nachbildungen und Kupferstich, Lithographie und Photographie bekannteste Gemälde Batoni's ist wohl die büßende Magdalena in der Dresdener Galerie. „Sie hat zierliche Formen", bemerkt Göthe,*) „anmuthige Züge; man kann dem Werk leicht ansehen, daß der Meister solches, wenig von der Wahrheit abweichend, einer jungen hübschen Römerin nachgebildet hat; mit der Reue scheint es ihr kaum halber Ernst, und sie thut nur bußfertig, um desto reizender zu erscheinen." Unbedeutender und schwächlich im Ausdruck sind die beiden andern ebendaselbst befindlichen Gemälde, ein auf den in der Ferne erscheinenden Christus mit theatralischer Pantomime deutender Johannes und eine Frauengruppe, welche den Verein der bildenden Künste darstellt. In der Münchener Galerie befindet sich ein Selbstbildniß des Meisters, im Berliner Museum Amor und Psyche, von Hymen vermählt, im Wiener Belvedere die Rückkehr des verlornen Sohnes, in der Eremitage zu Petersburg eine heilige Familie. Unter den in den Kirchen Roms befindlichen Werken gilt der Sturz des Zauberers Simon in S. Maria degli Angeli für das Beste.

*) Winkelmann und sein Jahrhundert.

Von den übrigen italienischen Historienmalern, welche Zeitgenossen Batoni's sind, verdienen nur noch einige Venetianer besondere Beachtung, die in Bezug auf das Colorit wenigstens den alten Ruhm ihrer Lands-



Venus den Amor liebkosend. Nach Batoni.

leute einigermaßen aufrecht zu erhalten suchten. Diese sind: Antonio Balestra (1666—1740 oder 1736) aus Verona, der sich hauptsächlich nach Pietro della Vecchia (1605—1678) gebildet zu haben scheint, ferner

dessen Schüler Pietro Rotari (1707—1762), der jedoch in der Färbung ungleich schwächer ist und meist eine ganz manierirte Darstellungsweise hat; eines seiner besseren Werke ist das Brustbild der h. Magdalena in der Dresdner Galerie. An Paolo Veronese erinnert vorzüglich Giovan-Battista Tiepolo aus Venedig (1692—1769). Eines seiner vorzüglichsten Gemälde, das Fest der Cleopatra*) darstellend, befindet sich in der Eremitage zu Petersburg; es ist vermuthlich dasselbe, welches Fiorillo (Italien II. S. 187), als vom Grafen Algarotti für den sächsischen Hof angekauft, erwähnt. Tiepolo wurde an den bischöflichen Hof zu Würzburg berufen, wo er um 1740 das große Deckengemälde des Treppenaufgangs der Residenz malte. Von dort folgte er einem Rufe an den spanischen Hof und starb in Madrid.

Noch haben wir einiger Landschaftsmaler der italienischen Schule zu gedenken, die sich fast lediglich auf die Prospecten- und Vedutenmalerei beschränkten und in ihren Werken bei einer ungemeinen Wahrheit der Darstellung in der Farbe und Perspective doch eigentlich das vermissen lassen, was man als die Poesie der Landschaft bezeichnen kann. Der berühmteste unter diesen ist Antonio Canale (da Canal) aus Venedig (1697—1768) und dessen Neffe Bernardo Belotti, gewöhnlich, wie auch sein Oheim, Canaletto genannt, (1724—1780). Beide erwarben sich bedeutenden Ruf und brachten es bei ihrer bewundernswerthen Geschicklichkeit zu großem Vermögen. Fast in allen größeren Residenzen Europas waren sie thätig, Canale hauptsächlich in London, Belotto in Dresden und Warschau. Ihre Werke trifft man in öffentlichen Galerien sehr häufig, oft, wie in Dresden, in großer Menge an. Die Bilder des Canale sind bisweilen von Tiepolo staffagirt. Unter den Schülern und zahlreichen Nachahmern der beiden Meister ist Francesco Guardi (1712—1793) der bedeutendste.

Ein anderer berühmter Architekturmaler jener Zeit war Giovan-Paolo Panini aus Piacenza (1695—1768). Er war hauptsächlich in Rom thätig, wo er auch starb, und malte vorzugsweise Tempelruinen, Vieles nach freier Anordnung. Seine Farbe ist oft grell, seine Behandlung mitunter dekorationsmäßig. Eines seiner trefflichsten Gemälde ist die Innenansicht von St. Peter im Louvre. Die Figuren, Straßenvolk, Sol-

*) Vgl. Waagen, die Gemäldegalerie der Eremitage. S. 97.

daten u. s. w., mit denen er seine Landschaften ausstattete, sind gut gezeichnet und lebendig erfunden. Bisweilen wird die Scene zum ausgebildeten Genrebilde.

Wir reihen hier noch den Flamänder Frans van Bloemen (1658 bis 1748) an, der wohl als ein völlig nationalisirter Italiener betrachtet werden darf. Er malte Landschaften im Geschmack des Dughet, dem er vorzugsweise nachstrebte und kam diesem Meister oft so nahe, daß man die Werke beider verwechselte. Die Italiener nannten ihn wegen seiner Meisterschaft in der Darstellung der Fernen Orizonte. Er stammte aus Antwerpen, kam aber frühzeitig nach Rom, wo er bis zu seinem Tode blieb.

Schließlich sei noch eines Landschaftsmalers gedacht, welcher sich dem Genre in der Weise des Wouverman nähert, und wie dieser mit besonderer Vorliebe das Pferd in friedlicher oder kriegerischer Action zum Gegenstand der Darstellung machte. Francesco Casanova war bei seltener Vielseitigkeit, bei reicher und glücklicher Erfindungsgabe, lebhafter Auffassung des Moments und fleißiger Ausführung einer der talentvollsten Maler des vorigen Jahrhunderts. Er wurde 1737 in London geboren, kam aber schon mit seinem sechsten Jahre nach Venedig, wo er den Unterricht des oben erwähnten Guardi und des Schlachtenmalers Simonini genoß. Im Jahre 1751 ging er nach Paris auf Veranlassung seines älteren Bruders, des berüchtigten Abenteurers Jakob Casanova von Seingalt, mochte sich aber dem Schlachtenmaler Charles Parocel (siehe Seite 78) nicht zur Seite stellen und zog es deshalb vor, sich nach Dresden zu begeben, wo er unter Dietrich seine Studien in der dortigen Galerie fortsetzte, indem er namentlich Wouverman und Bourgignon copirte. Vier Jahre später trat er wieder in Paris auf und eroberte sich die Gunst der Kunstfreunde mit einem großen Schlachtengemälde, welches ihm zahlreiche Aufträge von nah und fern zuführte. Seit 1763 Mitglied der Akademie, fand er es indeß für gerathen, abermals seinen Aufenthaltsort zu wechseln, da sein verschwenderisches Leben ihn in große Schulden gestürzt hatte. Um seinen Gläubigern zu entgehen, nahm er einen Ruf der Kaiserin Katharina an, in deren Auftrage er die Schlachten der Russen gegen die Türken malen sollte. Er nahm in Wien seinen Wohnsitz und starb in Brühl im Jahre 1805. Außer Schlachtenbildern malte er vorzugsweise vortreffliche Thierstücke, Landschaften und Genrebilder nach holländischer Art und radirte mit geistreicher Nadel mehrere Blätter in Kupfer. Seine Gemälde sind nicht allzu häufig anzutreffen. Man sieht ein Schlachtenbild im Belvedere

zu Wien, zwei dergleichen im Louvre, wo er auch mit zwei Weide-Landschaften vertreten ist, und ein Viehstück in der Eremitage zu St. Petersburg.

Der jüngere Bruder dieses Meisters Johann Casanova, ein ziemlich untergeordnetes Talent, arbeitete vierzehn Jahre lang in dem Atelier des Raphael Mengs in Rom. Er war mit Winkelmann befreundet, für welchen er viele Werke der antiken Kunst zeichnete. Später in Dresden lebend, folgte er seinem Freunde Dietrich in dem Amte eines Professors der Dresdener Akademie und erwarb sich durch die Besorgung von Gemälde-ankäufen in Italien um die Vermehrung der Schätze der dortigen Galerie ein besonderes Verdienst. Er starb in Venedig im Jahre 1795.

Deutsche Maler der Zopfzeit.

Anton Raphael Mengs.
Daniel Chodowiecky.
Angelica Kauffmann.
Christian Wilhelm Ernst Dietrich.



Anton Raphael Mengs.

(1728—1779.)

Wir sind schon im vorigen Abschnitte dem deutschen Meister nahegetreten, welcher berufen war, in enger Verbindung mit dem edlen, feinfühlenden Winkelmann den Sinn für die einfache Schönheit der antiken Kunst zu wecken und von der Zopfzeit hinüber die Brücke zu schlagen zu der glänzenden Periode der deutsch-römischen Schule, die, von Carstens begründet, noch heute in den greisen Meistern Overbeck und Cornelius ihre ruhmwürdigen Vertreter besitzt.

Es war für die Entwickelung oder Umkehr des ästhetischen Geschmacks im vorigen Jahrhundert von nicht geringer Bedeutung, daß sich ein Mengs mit Winkelmann zusammenfand, daß der ausübende Künstler die Ideen des Begründers der antiken Kunstgeschichte mit Begeisterung aufgriff und, durch hohe Geistesbildung zu ihrem Verständniß befähigt, seine ganze Kraft daran setzte, um im Geiste der Antike zu schaffen und das abgestumpfte und verkümmerte Schönheitsgefühl seines Zeitalters von Neuem zu beleben und

zum Idealen hinzuziehen. Freilich kann die schöpferische Kraft des Malers den Vergleich nicht aushalten mit dem Feuergeiste des großen Denkers und Forschers, dessen scharfes Auge die Spuren des griechischen Geistes durch Jahrhunderte zurückverfolgte und mit einem wunderbaren Ahnungsvermögen die Lücken ergänzte, welche die Resultate der Forschung nicht auszufüllen vermochten. Mengs Bedeutung liegt deshalb auch nicht so sehr in dem, was er als Künstler geleistet, sondern in dem, was er gewollt und erstrebt und wozu er eine weitergreifende Anregung gegeben hat. Er war ein Eklektiker und läßt sich als solcher am ehesten mit Agostino Caracci vergleichen, obwohl er auch diesem in Ansehung der Erfindungsgabe, in der Kraft und Bestimmtheit des Ausdrucks nachstehen mag. Auch ist nicht abzuleugnen, daß es Mengs nicht ganz gelang, sich von den corrupten Schönheitsbegriffen seiner Zeit zu emancipiren. Es erging ihm wie Canova, der auch oft von dem Eindrucke gezierter Sitten, frisirter Haare und anderer Wunderlichkeiten bemeistert wurde.*) Nicht so sehr die innere Stimme, als der unablässige Zwang seines Vaters und Erziehers, man könnte auch sagen die Macht der Gewohnheit, führte Mengs der Kunst zu, und es ist ein einzig dastehendes Factum, daß die unerhörte Härte, mit welcher ein Vater seinen Sohn von frühester Jugend zum Zeichnen und Malen anhielt, zwar nicht einen zweiten Rafael, aber doch einen Maler bilden konnte, der durch den Ernst seines Strebens, durch edles Wollen die meisten seiner Zeitgenossen überragte, mit keinem aber, wenn man von der ängstlichen Behandlung, die ihm in Folge seiner Erziehung anklebte, absieht, in Bezug auf technische Fertigkeit den Vergleich zu scheuen hat.

Zur näheren Charakteristik des Meisters mögen hier die Worte Ramdohrs eine Stelle finden, die, vor mehr als achtzig Jahren geschrieben, im Wesentlichen ihre Bedeutung behalten haben.

Anton Raphael Mengs, sagt Ramdohr**), erhielt mit Raphael Sanzio da Urbino beinahe dieselbe frühere Bildung. Auch er wurde jung an Treue der Nachahmung und sorgfältige Beobachtung der Verhältnisse gewöhnt, auch er besaß beinahe von seiner Kindheit an ein Auge, das richtig sah, und eine Hand, die willig folgte; die frühere Bekanntschaft mit den Meisterstücken der alten und der neueren Kunst hatte er vielleicht zum voraus; er ward ein großer Maler, ein brauchbarer Schriftsteller in seinem Fache; — und ward kein Sanzio.

*) Rumohr, Ital. Forschungen I. S. 135.

**) Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1787. I. S. 183 u. ff.

Es ist wahr! Niemand kannte besser als unser Landsmann die Maaße und die Forderungen, die man an einen Künstler in Rücksicht auf das Talent der Ausführung zu machen berechtigt ist. Man darf auch dreist sagen, daß er sie in diesem und jenem seiner Bilder in einer Vereinigung befriedigt hat, die uns bis dahin unbekannt geblieben war. Allein dies gilt nur von Werken von einfacher Zusammensetzung, von einzelnen Figuren, deren wohlgefällige Gestalten sich unter dem Charakter stiller Eingezogenheit, heiterer Ruhe und des kindlichen Reizes zeigen. In größeren Zusammensetzungen, deren Interesse auf dem Ausdruck nach außen gerichteter Affekte, vollständig sichtbar motivirter Handlungen, hoher Bedeutung und völliger Uebereinstimmung jedes einzelnen Theiles zum Ganzen beruht, zeigen sich alle die Mängel, die das Talent von dem Genie unterscheiden.

Mengs erfand mit Mühe: er hatte keinen Reichthum an Ideen, keine Erfindsamkeit, und was schlimmer war, er besaß keine Einbildungskraft. Ich rede von der Einbildungskraft, die eigentlich den Maler macht: von der Gabe in unserer Seele ein Geschöpf zu brüten, zu dem vielleicht unzählige Erfahrungen im Einzelnen den Stoff gegeben haben, das aber wie ein Ganzes auf einmal, mit allen den ergreifenden Details der Wahrheit aufsteigt, womit wir im Leben zum ersten Male einen Gegenstand erblicken; von der Gabe das Bild von mehreren zu einem Auftritt vereinigten Figuren, jede mit ihrem eigenthümlichen Ausdruck, Form, Farbe, Beleuchtung, und dann wieder in ihrer Einheit, in ihrer Uebereinstimmung die ganze Zeit der langwierigen mechanischen Behandlung hindurch unverrückt festzuhalten, dazu zu setzen, davon abzunehmen, ohne daß die erste ursprüngliche Idee eine wesentliche Veränderung leiden könnte.

Diese göttliche Gabe scheint mir nicht der Antheil des Raphael Mengs gewesen zu sein. Sanzio schuf in seinem Kopfe und verbesserte nach den Antiken und den Werken seiner Vorgänger; Mengs las das Beste aus den Antiken und den Neueren zusammen, und schuf auf dem Plane des Bildes. Die Werke des Erstern gleichen dem Guß eines Spiegels, den ein Hauch über die Fläche geblasen hat, die Werke des Letztern eingelegter Arbeit, die durch den Fleiß des Florentiners aus kostbaren Ueberbleibseln des Alterthums zusammengefügt worden. Ich rede von weitläufigen Compositionen.

Das Gefühl sittlicher Schönheit, und die Empfindung des sinnlich Schönen hängen vielleicht in dem Geiste des Menschen von einer und derselben Fähigkeit ab. Die verschiedene Richtung, welche ihr äußere Ver-

hältnisse und begleitende Seelenkräfte in der Anwendung geben, bringt vielleicht ihren Productionen bald den Namen eines schönen Kunstwerks zu Wege, bald den Namen einer schönen That. Um in den stillen Scenen des Mittelstandes, um im engen Zirkel häuslicher Verbindungen, als Weiser, Freude und Heiterkeit um sich her zu verbreiten, bedarf es nur eines sanften Charakters, gemäßigter Affekte, und einer ruhigen Achtsamkeit auf das, was andere um uns liebenswerth macht. Aber um als Held in den verwickeltsten Lagen eines Staats, dessen Stütze mit Aufopferung der theuersten Verhältnisse zu werden, müssen wir die Tugend mit Leidenschaft lieben, wir müssen sie verkörpert sehen, ihr Glanz muß in uns das Ideal einer Vollkommenheit wecken, das nur unsern Verhältnissen, unsern Kräften, mit einem Worte: uns gehört. So wie der Ton eines musikalischen Instruments den Geist eines Compositeurs in eine Schwingung setzt, in der er ungehörte Töne aus sich selbst hervorruft, so können große Beispiele im Einzelnen zwar die Stimmung zur Größe, nicht aber ihre völlige Harmonie hervorbringen. Der Geist des Alexander belebte einen Cäsar, durch Nachahmung seiner Thaten entstand nur ein Karl der Zwölfte.

Mengs sah das Schöne in den Werken der Alten ein, er begriff es, und lieferte hier und dort glückliche Nachbildungen schöner Gestalten; Raphael ward durch ihren Anblick begeistert, er zündete, dem Prometheus gleich, seine Fackel an dem himmlischen Feuer an, und ihr Abglanz warf nicht Schatten von Göttern hin, ihre Wärme belebte Menschen, seine eigenen Geschöpfe.

Wahrnehmung des Guten und Schönen heißt im Allgemeinen Geschmack. Aber in der Art der Anwendung ist dessen Wesen sehr verschieden. Der eine Mensch hat ihn durchs Gefühl, der andere hat ihn durch Nachdenken; der eine weiß die Gründe seines Urtheils trefflich aus einander zu setzen, der andere schafft statt aller Antwort. Es scheint daß bei dem ersten die Vernunft im genaueren Verbande mit dem Scharfsinn steht, bei dem andern der Scharfsinn mit dem Herzen und der Einbildungskraft. Dem bildenden Künstler ist die letzte Art zu wünschen, dem Beschauer des Gebildeten kann die erste genügen. Mengs hat viel über den Geschmack geschrieben; wir vermissen ihn oft in seinen Gemälden.

Diese Betrachtungen können dem Urtheil über das Verdienst unsers Mengs, als Maler, zur Grundlage dienen. Er hat einzelne Figuren mit dem Charakter einer lieblichen Heiterkeit vortrefflich gedacht und ausgeführt. Dies erstreckt sich jedoch bei weiblichen und männlichen selten weiter als auf das Alter, dem jene Eigenschaften vorzüglich eigen sind: des Kindes,

des Jünglings, und des Mädchens, beide an den Grenzen der Pubertät. Menschen, die bei wachsender Geistesstärke Formen von hoher Bedeutung, den Ausdruck heftiger Affekte zeigen, sind ihm selten geglückt. Seine größeren Compositionen sind nicht häufig mit wahrer Rücksicht auf den Zweck und die Wirkung der Kunst erfunden und angeordnet, und es fehlt beinahe durchaus an jener Harmonie aller Theile zum Ganzen, die eine Arbeit zu einem Kunstwerke macht. — Soweit Rumdohr.

Der Vater unseres Künstlers, Ismael Mengs (geb. 1690 in Kopenhagen), war als Miniaturmaler am Hofe Augusts II. angestellt und leistete Vorzügliches in der Emaille- und Porzellanmalerei. Er war einer der wunderlichsten Menschen, die je die Sonne beschienen. Melancholisch und verschlossen gegen die Außenwelt, zeigte er sich nur für zwei Dinge besonders empfänglich, für Musik, — er selbst blies eifrig die Flöte — und für ein Glas gutes Bier. Sein in einem abgelegenen Theile Dresdens befindliches Haus war für Jedermann verschlossen; ja er soll sogar alle Mittel angewandt haben, um zu verheimlichen, daß er verheirathet war, und, da dies nicht wohl unbekannt bleiben konnte, doch darüber Zweifel zu verbreiten gewußt haben, ob und wieviel Kinder er von seiner Frau besaß. Er pflegte deshalb, wenn seine Gattin, die aus der Lausitz gebürtig war, ihrer Niederkunft entgegensah, mit ihr in irgend ein Landstädtchen jenseits der sächsischen Grenze zu gehen, um erst, wenn das neugeborene Kind einige Wochen alt war, in aller Stille nach Dresden zurückzukehren. Dieser Laune verdankt die Stadt Außig in Böhmen den Ruhm, die Vaterstadt des Anton Raphael Mengs zu sein, der hier im Jahre 1728 geboren wurde.*) Der Vater war glücklich über die Geburt des Knaben, da er ihn, wie sonst wohl nur Fürsten pflegen, im Voraus zu großen Zwecken ausersehen hielt und nichts Geringeres aus ihm zu machen hoffte als einen Maler, der die Vorzüge Rafaels mit denen des Antonio Allegri vereinigen würde. Deshalb nannte er ihn Anton Raphael, und gab ihm den Zeichenstift schon als Spielzeug in die Hand, noch ehe das Kind vielleicht die ersten Worte zu stammeln wußte.

Anton Raphaels Mutter starb frühzeitig, nachdem sie vier Kindern das Leben gegeben, zwei Söhnen und zwei Töchtern, von denen unser Meister

---

*) Vergl. die Einleitung in der deutschen Ausgabe von Mengs Schriften — herausgeg. von G. Schilling (Bonn 1843.) — und die ebenda wiedergegebene Lobschrift Bianconi's, des Leibarztes August's III., der mit Mengs befreundet war.

der dritte in der Reihe war. Ismael Mengs, der wenig von religiösen Dingen hielt und sich zu keiner bestimmten Kirche bekannte, scheint auch in sittlicher Beziehung keine empfehlenswerthen Grundsätze gehabt zu haben. Nach dem Tode seiner Frau, welche er wohl auch nur als Magd behandelt hatte, wirthschaftete er mit einer Magd, die mit den armen Kindern schwerlich glimpflicher umgegangen sein mag als der barbarische Vater, der das geringste Vergehen mit Ruthenschlägen ahndete und stets geneigt war, seinen Unmuth und Zorn an der jungen Brut auszulassen. Von früh an, bis der Tag zu Ende ging, mußten die Kinder zeichnen, und wehe ihnen, wenn sie durch Trägheit oder Unachtsamkeit den Zorn ihres tyrannischen Zuchtmeisters erregt hatten. Der ältere Bruder Raphaels entwich deshalb eines Tages aus dem väterlichen Hause und entkam glücklich nach Böhmen, da der Vater keinen Schritt that, seiner wieder habhaft zu werden.

Bis zu seinem dreizehnten Jahre hatte Raphael Mengs die Welt außerhalb seines väterlichen Hauses nur zur Nachtzeit bei Mondenschein kennen gelernt, da der Vater seine drei Kinder nur an die frische Luft zu führen pflegte, wenn der Schlaf die Augen der Nachbarn geschlossen hatte. Da trat plötzlich eine große Umwandlung in dem bisherigen Einerlei des häuslichen Lebens ein. Ismael Mengs hielt die Zeit für herangekommen, wo seine eigne Unterweisung dem jungen Raphael keine Vortheile mehr bringen könne. Er wollte ihn auf einmal inmitten der Meisterwerke versetzen, welche Rom von alter und neuer Kunst bewahrte. Vom Könige mit einem Urlaub auf drei Jahre versehen, brach er mit der ganzen Familie, mit Sack und Pack auf und quartirte sich, in Rom angekommen, in unmittelbarer Nähe der Peterskirche ein.

Indessen änderte dieser Wechsel des Aufenthalts wenig in der äußeren Lebensweise des jungen Mengs. Täglich erhielt er sein Pensum bezüglich der Studien, die er im Vatikan nach den Werken Rafaels und Michelangelo's zu machen hatte. Mit einem Stück Brod und einem Trunk Wasser versehen, hielt er den Tag über aus, aber vielleicht freudiger und mit größerer Liebe zur Sache, je mehr allgemach seinem hellen Verstande und seiner geweckten Empfindung die Schönheit und der Gedankenreichthum jener erhabenen Schöpfungen des Cinquecento aufging. Abends, wenn er noch bei Lampenlicht eine Stunde lang nach einem Gypsmodell gezeichnet hatte, theilte er die Mahlzeit des schweigsamen Vaters, der einen guten Tisch nicht minder liebte, wie einen kräftigen Trunk.

Als die Mengs'sche Familie nach Ablauf des dreijährigen Urlaubs wieder



Himmelfahrt Christi. Nach dem Altargemälde von Raphael Mengs in der Dresdener Hofkirche.

nach Dresden zurückkehrte, war der Vater wie ehedem darauf bedacht, das alte Absperrungssystem einzuführen, um die volle Gewalt über Anton Raphael und seine Geschwister zu behaupten. Aber bald trat ein glücklicher Umstand ein, der den kunstfertigen Jüngling aus der sklavischen Abhängigkeit, in der er bisher zu seinem Vater gestanden, befreite. Ein italienischer Sänger, Namens Annibali, an der königlichen Oper in Dresden angestellt, wußte sich mit List den Eingang in das Haus des alten Mengs, der von seinem Gesange entzückt war, zu verschaffen. Er sah unsern sechszehnjährigen Künstler, der sich gerade mit Pastellmalerei beschäftigte, arbeiten und, verwundert über die Geschicklichkeit des Knaben, verrieth er die Entdeckung, die er gemacht hatte, an den Beichtvater des Königs, der natürlich die Neuigkeit zu gelegener Stunde bei Hofe auskramte. Vater und Sohn wurden bald darauf vor August III. beschieden. Um sich von dem Talente des jungen Mengs zu überzeugen, forderte der König ihn auf, sein Portrait in Pastell zu malen. Das in kurzer Zeit beendete Bildniß erregte die allgemeine Bewunderung des Hofes und bestimmte den König, dem jugendlichen Meister den Titel eines Cabinetsmalers zu verleihen und ihm neben freier Wohnung eine jährliche Pension von 600 Thalern zu bewilligen, während jede seiner Schwestern mit einem Jahrgehalt von 300 Thalern bedacht wurde.

Indeß kam nur wenig von diesen Vergünstigungen den Kindern zu Gute, da der alte Mengs nach wie vor seine väterliche Autorität zu bewahren wußte, und, an sklavischen Gehorsam gewöhnt, mochten es weder der Sohn noch die Töchter wagen, Einwendungen gegen die Willkür zu erheben, mit welcher der Vater, ohne liebenswürdiger geworden zu sein, über die ihnen zukommenden Einnahmen verfügte.

Zu seiner völligen Ausbildung fehlte unserm Meister nur noch die Fertigkeit in der Oel- und Freskomalerei. Es lag in dem Studienplane des Vaters, den Sohn das eigentliche Malen erst lernen zu lassen, nachdem Auge und Hand völlige Herrschaft über die Linie gewonnen hatten. Anton Raphael fühlte selbst den Mangel, der ihn von den großen Meistern seiner Kunst trennte und drängte deshalb zu einer zweiten Reise nach Italien, um nun durch das Studium Coreggio's und der Venetianer dem Unterrichtswerke des Vaters den Abschluß zu geben. Ohne Zögern gewährte August III. ihm und seinem Vater einen Urlaub von wiederum drei Jahren, und die ganze Familie mit Einschluß der alten Magd traf im Jahre 1746 nach kurzem Aufenthalte in Parma, Ferrara und Bologna wohlbehalten in Rom ein.

Während dieses zweiten römischen Aufenthalts begann das Verhältniß zwischen Vater und Sohn für diesen immer unerträglicher zu werden, vollends als der Letztere Zuneigung zu der schönen Tochter eines im Vatikan angestellten Aufwärters gefaßt hatte und auf Heirathsgedanken verfiel. Das Mädchen hatte ihm als Modell zu einer heiligen Familie gesessen, dem ersten größeren Werke in Oel, welches er nach eigner Composition auszuführen gedachte. Die Liebe überwand die Schüchternheit des Jünglings, der vielleicht zum ersten Male in seinem Leben eine Menschenseele fand, der er zutraulich und unbesorgt entgegentreten durfte. Natürlich sträubte sich der Vater, seine Einwilligung zu ihrer Verbindung zu geben; aber mit Hülfe der Geistlichkeit, die sich ins Mittel schlug, da Mengs bereit war, in Gemeinschaft mit seinen beiden Schwestern zur katholischen Religion überzutreten, gelang es, den väterlichen Widerspruch wirkungslos zu machen. Als an der Sache nichts mehr zu ändern war, trat auch der alte Mengs, weil er zweierlei Religionen in einem Hause nicht für zweckmäßig hielt, zum Katholicismus über.

Während seines zweiten römischen Aufenthaltes begann unser Meister durch seine Arbeiten bereits einiges Aufsehen zu erregen. Einzelne angesehene Kunstfreunde suchten den jungen deutschen Maler auf, um seine heilige Familie und ein Bildniß seines Vaters, welches er gemalt hatte, in Augenschein zu nehmen. Da sich nunmehr die Aussichten für sein Fortkommen von Tag zu Tag günstiger gestalteten — sein Uebertritt zur katholischen Religion trug wohl auch Etwas dazu bei — so wäre er gern in Rom geblieben, zumal da seine junge Frau diesen Wunsch kräftig unterstützen mochte. Aber der Urlaub des Königs von Polen lief ab, und kurze Zeit nach seiner Hochzeit brach Mengs — er war damals einundzwanzig Jahre alt — mit seiner ganzen Familie wieder nach Dresden auf. Das Interesse, mit welchem man seiner Ankunft am sächsischen Hofe entgegensah, erhielt einen besondern Zuwachs durch die Nachricht, daß er eine Römerin von ausnehmender Schönheit*) als Gattin mit sich heimführe. Die königliche Familie empfing ihn mit Auszeichnung. Man rühmte die Fortschritte,

*) Winkelmann bestätigt mehrfach in seinen Briefen den guten Geschmack, welchen Mengs bei der Wahl seiner Gattin bekundet hatte. „Ich wurde," schreibt er u. A. in seinem XXVI. Briefe (Göthe, Winkelmann und sein Jahrhundert), „damals zu allererst in das weibliche Geschlecht verliebt, und wie hätte ich einer so hohen Schönheit, wie meine Freundin ist, und die mir allein auf meine Seele anbefohlen war (während eines Sommeraufenthalts), widerstehen können?"

die das von ihm in Rom gefertigte Gemälde, die heilige Familie darstellend, bekundete, und eröffnete ihm die glänzendsten Aussichten. Der bisherige Hofmaler des Königs, Louis Silvestre, räumte ihm auch allsogleich freiwillig das Feld, indem er sich aus Gesundheitsrücksichten nach Paris zurückzog. An seiner Statt wurde Mengs im Jahre 1751 zum ersten Maler seiner polnischen Majestät ernannt.

Gutmüthigkeit, lange Gewöhnung und das Gefühl der Dankbarkeit hatten den Meister bisher verhindert, seinem Vater, der nach wie vor seine Stellung als Vormund, Vermögensverwalter oder Chef des Hauses behaupten wollte, das bisherige Verhältniß aufzukündigen. Da es der Alte aber gar zu arg trieb und in roher und grob verletzender Weise sich Verdienst und Einnahmen seiner Kinder anmaßte, diesen aber kaum das zum Leben Nothdürftigste zukommen ließ, so schlugen sich Freunde und Gönner ins Mittel, um Mengs nebst seiner Frau und seinen Schwestern aus den Händen des herrsch- und habgierigen Alten zu befreien. Dazu erhöhte der König sein Jahrgehalt auf 1000 Thaler, so daß er ein gutes Auskommen gehabt haben würde, wenn seine einseitige Erziehung ihn nicht in Bezug auf finanzielle Angelegenheiten völlig auf kindlichem Standpunkte belassen hätte. Seine schöne junge Frau mochte vielleicht auch keinen sonderlich wirthschaftlichen Sinn besitzen, um die üblen Folgen der Unbedachtsamkeit, der Zerstreutheit und des Leichtsinns, den Mengs in Geldangelegenheiten bekundete, abwehren zu können. So kam es denn, daß die Gutmüthigkeit und Unerfahrenheit des Meisters — der, ohne das Geld anzusehen, ähnlich wie Dürer und Rembrandt, die nutzlosesten Gegenstände, die ihm gerade gefielen, in seinen Besitz zu bringen geneigt war — häufig mißbraucht wurde und daß er, trotz der hohen Preise, mit welchen später seine Arbeiten bezahlt wurden, fast niemals aus Finanznöthen herauskam.

Im Uebrigen darf man nicht allzu unbillig von der Handlungsweise des alten Ismael denken, der das Glück, welches sein Sohn machte, als sein väterliches Verdienst in Anspruch nahm und nun, da er sein pädagogisches Bemühen mit Erfolg gekrönt sah, sich nicht nur an dem Ruhme des jungen Raphael erfreuen, sondern auch den Lohn seiner Anstrengungen einziehen wollte. Es scheint auch, als habe man den Vater Mengs' immer schwärzer gezeichnet, als er es verdiente; denn es kann unmöglich geleugnet werden, daß Ismael eine für seine Zeit nicht geringe allgemein-wissenschaftliche Bildung besessen und daß der Unterricht, welchen er seinem Sohne ertheilt, sich weit über die engen Grenzen des Faches ausgedehnt haben muß.

Wie hätte dieser es sonst zu einer solchen Gewandtheit des schriftlichen Ausdrucks, zu einer solchen Belesenheit, namentlich in der alten Literatur, bringen können, ja, wo hätte er den Muth und das Geschick hergenommen, sich in philosophisch-theoretische Erörterungen über das Wesen und die Geschichte der Kunst einzulassen, wie würde sich seine hohe Begeisterung für das Schöne und Erhabene erklären, wenn ihm sein Vater nur das Bild eines verschrobenen Sonderlings und cynischen Culturverächters geboten hätte? Als Winkelmann nach Rom kam, im Jahre 1755, fand er bereits an dem damals siebenundzwanzigjährigen Manne einen treuen Rathgeber und Freund.*) Wenn aber auch der Einfluß des großen Kunstforschers auf die Geistesbildung des Malers hoch angeschlagen werden kann, so würde Mengs doch in diesem Alter schwerlich den versäumten Jugendunterricht so weit nachgeholt haben, um eine Abhandlung wie seine „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" (Zürich, 1762) zu Stande zu bringen.**)

Im Jahre 1751 erhielt Mengs den ersten größeren Auftrag vom Könige, wohl geeignet sein Talent und seine Fertigkeit in jeder Weise zu erproben. Bisher meist nur mit Portraits und kleineren Arbeiten beschäftigt, sollte er jetzt Hand an ein großes Altarwerk legen, welches bestimmt war den Hauptschmuck der eben im Bau vollendeten Hofkirche zu bilden, jenes classischen Erzeugnisses der Zopfarchitektur, welches der äußeren Physiognomie Dresdens einen nicht zu verachtenden malerischen Reiz verleiht. Wunderbar genug! Der strenge Stylist, der Verehrer der Antike und der einfachen Formschönheit Rafaels sollte den Schlußstein zu der künstlerischen Decoration eines Gebäudes liefern, an welchem bereits Sculptur

*) Aber, sagt Göthe, Winkelmann hätte lange Zeit in den weiten Kreisen alterthümlicher Ueberbleibsel nach den werthesten, seiner Betrachtung würdigsten Gegenständen umhergetastet, hätte das Glück ihn nicht sogleich mit Mengs zusammengebracht. Dieser, dessen eigenes großes Talent auf die Alten und besonders die schönen Kunstwerke gerichtet war, machte seinen Freund sogleich mit dem Vorzüglichsten bekannt, was unserer Aufmerksamkeit werth ist. Hier lernte dieser die Schönheit der Formen und ihrer Behandlung kennen, und sah sich sogleich aufgeregt, eine Schrift vom Geschmack der griechischen Künstler zu unternehmen.

**) Vergl. Göthe's und Winkelmanns anerkennende Urtheile über diese Abhandlung in Winkelmann u. s. Jahrh. (1805) S. 291. Mengs kam freilich nicht weit über den Standpunkt früherer Kunsttheoretiker hinaus; dennoch enthält jene Schrift Vieles, was noch heute für Künstler beherzigenswerth ist. Vergl. auch Rumohr, Ital. Forschungen. I. S. 3. Anmerk.

und Malerei in zwanglosem Spiel ihre bunten und krausen Einfälle verschwendet hatten.

Mengs glaubte nur in Rom, in der Nähe der großen Schöpfungen Rafaels die ihm gestellte Aufgabe würdig lösen zu können. Der König ertheilte ihm bereitwilligst die Reiseerlaubniß, und, diesmal seinen Vater und den alten Hausdrachen von Magd zurücklassend, kam er in Begleitung seiner Frau, einem jüngst geborenen Töchterchen und seinen beiden Schwestern glücklich im Herst des Jahres 1751 wieder in der ewigen Stadt an. Da seine Baarschaft sehr zusammengeschmolzen war, so mußte er zunächst darauf Bedacht nehmen, die Unterstützung einiger reichen Kunstfreunde zu gewinnen, und wandte sich deshalb an den Cardinal Archinto. Dieser Prälat, welcher sich auch später um Winkelmann bemühte, beauftragte ihn mit einer Darstellung Christi in der Wüste. Das Bild sollte als Seitenstück zu einem Gemälde Rafaels, Johannes in der Wüste, dienen, ein Grund mehr, um den Künstler zur Aufbietung seiner ganzen Kraft zu spornen. Wirklich fiel die Arbeit so vorzüglich aus, daß selbst Batoni und andere Kenner und Fachgenossen das Bild für einen aufgefrischten Rafael nahmen. Archinto war darüber höchlich erfreut und wußte dafür zu sorgen, daß der Name des Meisters, der bisher noch wenig gegolten hatte, bald mit großen Lobpreisungen in ganz Rom genannt war. Das war für Mengs ein großer Gewinn; denn nun begannen die reichen Kunstsammler unter dem englischen Adel, die sich in Rom aufhielten, — eine Kundschaft, die jeder andern vorzuziehen, — dem trefflichen Künstler ihre Gunst zuzuwenden. Einer der eifrigsten britischen Kunstmäcene, der Lord Northumberland, beauftragte ihn mit einer Copie von Rafaels Schule von Athen, welche mit anderen Copien nach den berühmtesten Malerwerken Roms eine Galerie des Schlosses Northumberlandhouse zieren sollte. Das riesige Gemälde, im Jahre 1755 vollendet, befindet sich noch jetzt an dem Platze, für den es bestimmt war, und ist nach Waagens Urtheile*) die beste Copie, welche je von jenem Meisterwerke des großen Urbiners angefertigt wurde.

Während Mengs mit dieser und anderen Arbeiten beschäftigt war, verlor er den Hauptzweck seines Aufenthalts in Rom nicht aus dem Auge. Er war gerade damit beschäftigt, die erste Hand an das kolossale Gemälde der Himmelfahrt Christi zu legen, welches den Hauptaltar der Dresdener Hofkirche schmücken sollte, als unerwartet sich sein Vater und dessen Magd

*) Waagen, Kunstwerke und Künstler in England. I. S. 455.

bei ihm einstellten. Glücklicherweise war die Wohnung des Meisters so beschränkt, daß er keine Gäste aufnehmen konnte, ein Umstand, der den Alten, ohne daß er sich verletzt fühlen durfte, nöthigte, eine besondere Wohnung mit seiner Lebensgefährtin zu suchen. Auf diese Weise gingen Mengs, seine Frau und Schwestern, von denen die eine einen Maler Namens Anton Maron aus Wien heirathete, den ewigen Vexationen aus dem Wege, welche das Zusammenleben mit dem Alten und seiner Magd zur Folge gehabt haben würde. Ismael Mengs kehrte übrigens schon im folgenden Jahre, nachdem die Magd in Rom seine Gattin geworden war, nach Dresden zurück, wo er 1764 starb.

Eine erfreulichere Ueberraschung wurde Mengs im Jahre 1755 durch die Ankunft Winkelmanns bereitet, der von dem berühmten Maler Dietrich an ihn empfohlen worden war.*) Auf die hohe Bedeutung, welche der freundschaftliche Verkehr und der rege Gedankenaustausch mit dem gelehrten Erforscher der alten Kunstgeschichte für Mengs hatte, ist schon oben hingewiesen worden. Beide hoben und förderten sich geistig sowohl wie in ihrer äußeren Lebensstellung. Beide verkehrten in denselben Kreisen und mit der Elite der vornehmen Welt, die ihre Verdienste willig anerkannte, wie die Cardinäle Albani und Passionei. Es war lange Jahre her, daß deutsche Kunst und Wissenschaft in Rom zur Geltung gekommen war; jetzt aber überstrahlten die beiden ernsten, edelgesinnten Männer durch ihr Wissen und Können alle Nebenbuhler, fremde wie einheimische, die ihnen etwa den Rang streitig zu machen wagten. Natürlich regten sich auch Neid und Mißgunst, um das Verdienst des deutschen Meisters herabzusetzen. Wie wenig aber die Ränke und Cabalen seiner Neider Erfolg hatten, zeigte sich bald in dem Zulauf von jüngern und selbst ältern Malern, die bei Mengs Unterricht und Belehrung suchten, seitdem er (1754) die Leitung der neuen Malerakademie auf dem Capitol übernommen hatte. Auch fehlte es ihm nicht an äußeren Auszeichnungen, unter denen wir nur seiner Erhebung in den Ritterstand durch den Papst Benedict XIV. Erwähnung thun.

*) Mein gutes Glück, schreibt Winkelmann in seinem XVI. Briefe, hat gewollt, daß mir der Hofmaler Dieterich, mein sehr guter Freund, ein Schreiben an Herrn Mengs, Premier Peintre du Roi de Pologne, gegeben, worin er ihn gebeten, mich als seinen besten Freund anzusehen. Ohne diesen Mann würde ich hier, da man mich mit keiner Adresse versehen, wie in einer Einöde gewesen seyn. Ich bringe die meiste Zeit bey ihm zu; und durch ihn habe ich verschiedene Adressen erhalten, und er ist der Mann, der mir hier in Allem nützlich seyn kann. Selbst diesen Brief schreibe ich in seinem Zimmer unter der Zeit, daß er die Academie in seinem Hause hält.

Seit dem Ausbruche des Siebenjährigen Krieges war Mengs ganz auf seine eigenen Mittel angewiesen, da die polnisch-sächsische Herrlichkeit und damit auch die Zahlung seines Jahrgehalts ein Ende hatte. Um nun seinem Namen neuen Klang zu geben und sich sein Fortkommen in Rom auf jede Weise zu sichern, übernahm er im Jahre 1757 unter ähnlichen Bedingungen, wie sie einst dem Andrea del Sarto von den Servitermönchen gestellt wurden, die Ausführung eines großen Freskogemäldes für die Kirche der Cölestiner, San Eusebio, den Heiligen in der Glorie darstellend. Obwohl es sein erster Versuch al fresco war, so zeigte er doch, daß er die Technik vollkommen beherrschte. Das Gemälde verfehlte nicht, bei seiner Enthüllung seine Anziehungskraft auf Alle zu äußern, die in Rom Interesse an den schönen Künsten nahmen. Mehr Gewinn und nicht geringeren Ruhm trug ihm die Ausmalung der Decke im großen Saale der Villa Albani ein, den Parnaß mit Apollo und den Musen darstellend. In keinem anderen Werke hat Mengs bei ungemeiner technischer Vollendung des Machwerks seinen Mangel an wahrhaft malerischen Geschmack so sehr bekundet wie in diesem. Die Composition ist langweilig und läßt das Gefühl kalt, da jede einzelne Figur statuarisch aufgefaßt ist und zu sehr an das Modell erinnert, nach welchem der Künstler malte. Für das Rom seiner Zeit hatte das Gemälde übrigens noch ein besonderes Interesse deshalb, weil zu den Figuren der Musen mehrere lebende Schönheiten ihre Gesichtszüge hergegeben.

Von großen Folgen für Mengs' Lebensschicksal war eine Reise nach Neapel, welche er noch vor Vollendung des vorerwähnten Gemäldes auf Wunsch der dem sächsischen Kurhause verwandten Königin unternahm. Unbekannt mit den Kniffen der höfischen Intrigue, sollte auch Mengs ebenso üble Erfahrungen machen wie schon in früherer Zeit mancher seiner Fachgenossen — wir erinnern nur an Dominichino —, die wie er auf neapolitanischem Boden Künstlerruhm zu erwerben trachteten. Nur einem glücklichen Umstande verdankte er es, daß er nicht schmählich um das Wohlwollen und die Gunst der Königin und ihres Gemahls, Karls III., betrogen wurde. Nachdem es ihm gelungen war, persönlich bei Hofe empfangen zu werden, und die Bildnisse, welche er für den König und seine Gemahlin anfertigte, bei einer zweiten Reise nach Neapel im Jahre 1759 den ungetheiltesten Beifall gefunden, lud ihn Karl III., der inzwischen die spanische Krone geerbt hatte, ein, ihm nach Madrid zu folgen. Die Vorschläge, welche ihm der König machen ließ, und die Stellung, welche er in Spanien als Wieder-

hersteller und Organisator der dortigen Kunstakademie einnehmen sollte, gefielen ihm so wohl, daß er sich bald entschied, Rom mit Madrid zu vertauschen, zumal da sich unter Clemens XIII. wenig Aussicht auf eine, seine Lieblingsideen in Rom verwirklichende, Zukunft bot. Der neue Papst hatte von vornherein den allgemach etwas verwöhnten und im Bewußtsein seiner Fähigkeiten freier auftretenden Künstler vor den Kopf gestoßen. Mengs hatte den Kirchenfürsten gemalt, aber — auf sein ausdrückliches Verlangen — nicht in knieender Stellung, wie einst Subleyras bei Anfertigung des Bildnisses von Benedict XIV.; auch ließ er sich beim Malen durch die Gegenwart des Papstes in seiner Gewohnheit, eine Melodie zu trällern oder zu pfeifen, nicht stören. Obwohl nun Clemens XIII. das Portrait, als es vollendet, nicht recht ähnlich fand, so verlangte er von Mengs doch noch ein zweites. Unser Künstler aber, der fürchtete, er würde sich auch bei der zweiten Bestellung mit der Ehre bezahlt machen müssen, wie es denn bei päpstlichen Portaits nicht selten der Fall war, ließ zuvor seinem hohen Auftraggeber wissen, daß er sich 100 Zechinen für die Arbeit bezahlen lasse. Erst als die Summe ihm ohne Weiteres bewilligt ward, legte er Hand ans Werk.

Im August 1761 trat Mengs mit Frau und Kindern die Reise nach Spanien an. Doch sollte er bald inne werden, daß er in Madrid sich nicht auf Rosen betten würde. Seinen Bestrebungen nach einer gründlichen Verbesserung des Kunstunterrichts setzten die sich in ihrer Autorität verletzt fühlenden spanischen Künstler allen möglichen Widerstand entgegen. Durch Kabalen und Chikanen aller Art suchte man dem ohnehin schwächlichen Manne das Leben schwer zu machen. Namentlich hätte es der alte Tiepolo (s. S. 126) gern gesehen, wenn der vom Könige in jeder Weise ausgezeichnete Ankömmling wiederum sein Bündel geschnürt hätte. Um so wohlthuender muß für Mengs die Freundschaft des Ritters Nicolo d'Azara gewesen sein, eines gelehrten Kunstfreundes, der bei Hofe in großem Ansehen stand und seit 1765 den Gesandtschaftsposten in Rom bekleidete.

Mengs' Thätigkeit wurde in Madrid in außerordentlicher Weise in Anspruch genommen; denn neben der schwierigen Aufgabe, die ihm als Director der Kunstakademie zufiel, einer Aufgabe, deren Lösung er sich mit dem edelsten Eifer für die Verbesserung des Kunstgeschmacks und des Kunstunterrichts unterzog, wartete seiner eine Reihe von Aufträgen auf umfangreiche Wandmalereien, Altarblätter, Bildnisse und anderer Staffeleigemälde.

Auch harrte die für die Dresdener Hofkirche bestimmte Himmelfahrt Christi, welche 33 Fuß in der Höhe und 16 Fuß in der Breite mißt, noch immer ihrer Vollendung. Von den Arbeiten, die Mengs für den spanischen Hof ausführte, merken wir nur die hauptsächlichsten an: eine Götterversammlung, Deckengemälde im Wohnzimmer des Königs; Aurora, Deckengemälde im Zimmer der Königin-Mutter, und an den Seitenwänden desselben Raumes die vier Jahreszeiten; die Vergötterung Trajans und den Tempel des Ruhmes, zwei Wandgemälde im königlichen Speisesaale.

Seiner angegriffenen Gesundheit wegen ging Mengs im Jahre 1770 auf Urlaub nach Italien, wohin er seine Familie schon längere Zeit vorausgeschickt hatte. Er reiste über Genua und Florenz, überall von Fürsten und Magistraten mit großen Ehrenbezeugungen empfangen, und, durch Aufträge zu längerem Verweilen genöthigt, kam er erst im Februar 1771 in Rom an, wo ihn die Akademie San Luca inzwischen zu ihrem Fürsten ernannt hatte. Clemens XIV. wollte sich diese Gelegenheit nicht entgehen lassen, um den Meisterwerken des Vaticans ein neues von der Hand des berühmtesten Malers seiner Zeit hinzuzufügen. Er übertrug ihm deshalb die Ausmalung des Plafonds der Camera de' Papiri, so genannt von der Sammlung Papyrusrollen und anderer Manuscripte, welche in diesem Zimmer aufbewahrt werden. Leider verfiel Mengs, dem die Wahl des Gegenstandes freigegeben war, auf eine jener unglücklichen allegorischen Darstellungen, die ohne Commentar kaum verstanden werden können. Bei aller Schönheit der Einzelheiten liefert auch dies Gemälde, als Ganzes betrachtet, den Beweis, daß unserm Mengs noch immer der gelehrte Zopf anhing, der die Malerei des vorigen Jahrhunderts im großen Ganzen so ungenießbar gemacht hat.

Nach längerem Aufenthalte in Neapel, dann wieder in Rom, später in Venedig und Florenz, überall mit Aufträgen überhäuft, kehrte Mengs im Jahre 1773 über Turin nach Spanien zurück, ohne daß sich sein Gesundheitszustand im Wesentlichen gebessert hätte. Obwohl ihn der König aufs freundlichste empfing und Alles aufbot, um die Stellung des Meisters zu einer völlig befriedigenden zu machen, indem er nicht nur sein Gehalt erhöhte, sondern auch jeder seiner fünf Töchter eine Pension von 200 Scudi verlieh, so hielt Mengs doch nur widerwillig in Madrid aus, wo er gleichwohl mit dem alten Eifer seine unterbrochenen Arbeiten als Maler, Lehrer und Schriftsteller wieder aufnahm. Indeß ließ ihm die Sehnsucht nach

Rom, wo seine Familie verweilte, keine Ruhe, und da sein körperliches Leiden von Neuem überhand nahm, so gestattete ihm Karl III. von freien Stücken, sich unbeschadet des Fortbezugs seiner Einkünfte einen Aufenthaltsort zu wählen, wo er wolle. Aus Dankbarkeit für dieses großmüthige Anerbieten schenkte Mengs dem Könige seine kostbare Sammlung von Antiken und Abgüssen nach der Antike, die noch heute einen sehr werthvollen Theil der königlichen Kunstschätze in Madrid ausmacht.

Mengs zauderte nicht, von der Erlaubniß des Königs Gebrauch zu machen, und so finden wir ihn denn im Jahre 1776 mit seiner Familie — von zwanzig Kindern, die ihm seine Frau geboren, waren nur sieben, darunter zwei Knaben, am Leben geblieben — vereinigt in Rom wieder, abwechselnd in der Stadt oder auf einem freundlichen Sitz in der Campagna lebend. Neu gestärkt und gekräftigt an Geist und Körper verlebte er glücklich schöne Tage im Kreise seiner Familie und im Verkehr mit den Notabilitäten der Kunst und Wissenschaft und vielen interessanten Personen, die zeitweise oder für längere Zeit in der ewigen Stadt verweilten. Wegen seines edlen Charakters, seiner lautern Sitten, seines freimüthigen Wesens, seiner Gastfreundschaft und Freigebigkeit von Allen, die ihn näher kannten, hochverehrt, von seinen Schülern vergöttert, mit ehrenvollen Aufträgen aus allen Himmelsgegenden Europas bedacht, würde Mengs sich vielleicht noch lange eines beneidenswerthen Schicksals haben erfreuen können, wenn er seine Gesundheit geschont und den Aufenthalt an zugigen und feuchten Orten gemieden hätte. Seine Vorliebe für Freskomalerei ließ ihn aber die Gefahr nicht achten, welcher er seine Gesundheit dabei aussetzte; ebenso hielt ihn Nichts ab, bei den Ausgrabungen, welche in und bei Rom angeordnet wurden, zugegen zu sein, sobald es sich um einen muthmaßlich wichtigen Fund handelte; denn nichts konnte ihm größere Freude machen, als eine neue Entdeckung auf dem Gebiete des antiken Kunstlebens, wie sie gerade in jener Zeit nicht selten waren, wo durch die Aufdeckung eines Theiles der verschütteten Städte Pompeji und Herculanum das Alterthum gleichsam aus dem Grabe stieg.

Ein schwerer Schlag des Schicksals traf den Meister mitten in seinen glücklichsten Tagen. Seine heißgeliebte Gattin starb, noch nicht achtundvierzig Jahre alt, plötzlich im Juni 1778. Den Schmerz über diesen Verlust suchte Mengs vergeblich zu verwinden. Er war bis in sein Innerstes erschüttert, und von dieser Zeit an begann er von Neuem zu kränkeln, ohne sich je wieder erholen zu können. Arbeit, rastlose Arbeit hatte ihm von jeher als

das beste Mittel gegolten, trübe Stimmungen zu überwinden und die Freudigkeit der Seele wieder zu gewinnen. Mit erzwungenem Eifer griff er, nachdem die ersten Tage der Trauer vorüber waren, die Arbeiten und Studien, mit denen er beschäftigt war, wieder auf. Manche Gemälde, die bei ihm bestellt waren, mußten noch entworfen, andere angelegt oder zu Ende geführt werden. Unglücklicher Weise lieferte er sich, mit den Aerzten unzufrieden, die ihm eine langsame, aber gewisse Besserung in Aussicht stellten, einem Quacksalber in die Hände, der ihn in wenigen Tagen zu heilen versprach. Die Mittel, die ihm dieser gab, brachten seine Körperkräfte vollends herunter, sodaß er Tage lang das Bett hüten mußte. Während dieser traurigen Lage fiel es ihm schwer auf's Herz, daß er noch immer mit einer Verkündigung Mariä im Rückstande war, die Karl III. für die königliche Kapelle in Aranjuez bestellt hatte. Mit Aufbietung aller seiner Kräfte führte er diese Arbeit durch bis auf die „letzte Grazie", wie er die Retouche zu nennen pflegte, mit welcher er jedes Gemälde überging, wenn es im Wesentlichen vollendet war. Um bessere Luft zu athmen, ließ er sich, schon dem Tode nahe, auf den Monte Pincio bringen, wo er das einstmals von Salvator Rosa bewohnte Haus bezog. Hier starb er am 29. Juni 1779. Nach einem überaus glänzenden Leichenbegängniß wurden seine Gebeine in der Mengs'schen Familiengruft in der Kirche S. Michele in Borgo zur Erde bestattet. Sein Freund Azara stiftete seinem Andenken eine Bronzebüste im Pantheon neben den Denkmälern Rafaels und des Annibale Caracci.

Die meisten und, wenn man von dem Altarblatte der katholischen Kirche in Dresden absieht, bedeutendsten Werke von Mengs befinden sich in Rom und Madrid. In der Berliner Galerie sieht man von ihm ein Bildniß seines Vaters und eine heilige Familie, in der Dresdener eine büßende Magdalena, mehrere Pastellgemälde, darunter der hübsche Amor, den Pfeil schleifend, sein und seines Vaters Bildniß und viele andere Portraits, im Louvre das Portrait der Königin Maria Amalia Christina von Spanien, Gattin Karls III. Sehr zahlreich ist er in der Eremitage zu Petersburg vertreten, wo sich u. A. ein Urtheil des Paris, eine Verkündigung, eine Ausgießung des heiligen Geistes und ein Perseus, die Andromeda befreiend, befindet.

Schüler von hervorragender Bedeutung hat Mengs nicht gebildet; aus der großen Zahl derselben heben wir hervor: Nicolas Guibal (geb. 1725 in Luneville, gest. 1781 in Stuttgart), Martin Knoller aus Steinach

(1728—1804), seine älteste Tochter Anna Maria Mengs, seit 1777 vermählt mit dem Kupferstecher Salvador Carmona (1751—1793).

Unter den Zeitgenossen des Mengs, die die Historienmalerei zu ihrem eigentlichen Fache erwählten, findet sich kein deutscher Meister von wirklicher Originalität. Der namhafteste unter diesen, welcher in seiner späteren Zeit den berühmten Italienern der Verfallperiode, wie Luca Giordano und Pietro da Cortona, nacheiferte, ist vielleicht Wenzel Lorenz Reiner aus Prag (1686—1743). Anfangs soldatische Genrebilder, Schlachten und Architekturen malend, ging er nachmals zur Historienmalerei über. Seine Werke dieser Art sind sowohl in der Kraft der Farbe wie in der geschickten Anordnung und in dem lebendigen, selbst edeln Ausdrucke der Köpfe den meisten gleichzeitigen Erzeugnissen dieser Art überlegen. Von seinen zahlreichen in böhmischen Kirchen vorhandenen Arbeiten seien hier besonders hervorgehoben die Kuppelfresken in der Kreuzherrnkirche zu Prag. Im Czernin'schen Palaste auf dem Hradschin malte er die Wände des Treppenhauses mit einem Gigantensturz aus, der jedoch schon sehr gelitten hat und dem Untergange geweiht zu sein scheint.

Ein anderer Oesterreicher, der sich jedoch vorzugsweise im Portrait zu einiger Bedeutung erhob, war Johann Kupetzki, zu Poßnig in Oberungarn 1666 geboren und 1740 zu Nürnberg gestorben. Ferner sei erwähnt Adam Friedrich Oeser aus Preßburg, bekannt durch seine freundschaftlichen Beziehungen zu Göthe, der, vornehmlich in Leipzig und Dresden wirkend, 1799 am letzteren Orte starb. Seine schwächliche Darstellungsweise und sein verschwommenes Colorit lassen vorzugsweise erkennen, wie sehr es seiner Zeit an geistiger Kraft und an technischem Verständniß zur Hervorbringung ächter Kunstwerke mangelte. Der Künstler scheut jeden kräftigen Pinselstrich, jeden klaren Farbenton, weil es seinen schattenhaften Gestalten selbst an Kraft und Klarheit gebrach.

Von den Meistern, welche vorzugsweise unter dem Einflusse der Franzosen groß wurden, verdient der phantasiereiche Christian Bernhard Rode besondere Beachtung. Er wurde 1725 zu Berlin geboren und starb als Director der dortigen Akademie im Jahre 1797. Mehr als seine Gemälde schätzt man seine zahlreichen Radirungen. — Wie dieser, so war auch Johann Heinrich Tischbein aus Kloster Hayda ein Schüler des Charles

Vanloo. Derselbe arbeitete vornehmlich für den kurfürstlichen Hof zu Kassel, wo er im Jahre 1789 starb.

Des Tirolers Martin Knoller wurde bereits als eines Schülers von Raphael Mengs gedacht. Ein Landsmann desselben war Johann Victor Platzer (1704—1767), der meist Bilder in kleinerem Maaßstabe malte, die sich durch einen ähnlichen porcellanartigen Farbenschmelz auszeichnen, wie die Arbeiten des Adrian van der Werff. Er malte auch Genrebilder und machte mit seiner Manier ein nur durch den verderbenen Geschmack der Zeit erklärbares Glück.



Daniel Chodowiecky.

(1726—1801.)

Es ist kaum ein größerer Gegensatz zu denken als der, welcher sich durch Vergleichung des Raphael Mengs mit seinem Landsmann Daniel Chodowiecky herausstellt. Jener wurde durch frühe Gewöhnung und unerbittlichen Erziehungszwang zum Künstler gebildet; nur eiserner Fleiß und consequentes Wollen ließen ihn einen so hohen Grad technischer Fertigkeit und erlernbarer Meisterschaft erreichen, wie sich in seinen besten Werken kund giebt; aber jene göttliche Gabe ursprünglicher Gestaltungskraft, die den Künstler zum Schöpfer einer eigenen Welt macht, der Genius war ihm versagt. Daniel Chodowiecky hingegen mußte selbst den Weg zur Kunst finden, auf dem er durch ungeschickte Führer nicht selten irre geleitet ward; er fühlte in sich einen unablässigen Drang zum Bilden und Schaffen, und die innere Nothwendigkeit half ihm die Hemmnisse besiegen, mit welchen die Ungunst des Schicksals seinen Lebensgang kreuzte. Lebendige Einbildungskraft, scharfe Auffassung des Charakteristischen und eine spielende

Leichtigkeit und Unmittelbarkeit der Darstellung, Alles Eigenschaften des wahren Genies, zeichnen Chodowiecky vor seinem berühmten Zeitgenossen aus. Und doch ward er kein Maler, der mit Wunderwerken der Palette seinen Namen groß gemacht hätte. Als Zeichner und Kupferstecher in bescheidener Sphäre wirkend, drang sein Ruf nicht weit hinaus über die Grenzen seines engeren Vaterlands, und die allerwenigsten von Denen, welche sich an dem Anblick seiner Kalenderbildchen und anderer Bücherillustrationen erfreuten, mögen sich Rechenschaft gegeben haben von den umfassenden Talenten des Künstlers, der es verstand, Menschen und Dinge, Zustände und Handlungen mit solcher Wahrheit der Natur und des Lebens und mit solch geistreich treffender Wahl der Motive in einem Raum von nur wenigen Quadratzollen vorzuführen und in größern oder kleinern Scenen mit meist feinem Geschmack und glücklicher Raumfüllung darzustellen.*)

Chodowiecky war ein geborener Künstler, Mengs ein künstlich präparirtes Talent; jener zeigt im Kleinen nicht selten eine ächte Größe, dieser erscheint gerade häufig da am Kleinsten, wo er groß sein möchte; die Figuren des Mengs machen den Eindruck einer schönen Blumenlese aus fremden Werken, die Gestalten Chodowiecky's haben das unverkennbare Gepräge eines einzigen Geistes, ja, ihre Familienähnlichkeit geht mitunter so weit, daß dieselbe sich nur durch die Arbeitsüberfüllung des Meisters entschuldigen läßt, der sich selten einer behaglichen Muße erfreute. Nur darin gleichen sich beide Männer, daß sie ernstlich darauf bedacht waren und sich ehrlich bestrebten, ihr Bestes zu leisten und dem gewonnenen Rufe keine Unehre zu machen.

Während Mengs sich einem Idealismus zuwandte, welcher in der Zeit, der er angehörte, keinen Boden fand, trat Chodowiecky in die unmittelbarste Beziehung zu der lebendigen Gegenwart. Mengs malte für Prälaten, Geldfürsten und gekrönte Häupter, in seiner Natur ist kein Zug volksthümlichen Lebens, heimathlicher Gefühlweise; sein Antipode schuf aus dem Volke für das Volk, sofern man unter Volk die den geistigen Genüssen zugewandten

*) Das beredteste Zeugniß für den überquellenden Reichthum der Phantasie unseres Meisters legen seine sogenannten „Einfälle“ ab, kleine geistreich skizzirte Figürchen, die er während der Arbeit an einer Platte auf den Rand derselben zu radiren pflegte. Die mit „Einfällen“ versehenen (ersten) Abzüge von seinen Radirungen sind sehr gesucht und werden zum Theil sehr theuer bezahlt. Schon bei Lebzeiten des Künstlers suchte sich eine betrügerische Speculation diesen Umstand zu Nutze zu machen, wie denn überhaupt unser Meister viel von Nachstechern zu leiden hatte.

Kreise der bürgerlichen Gesellschaft versteht. Für das Pathos und das Heroische hatte Chodowiecky keinen Sinn und die meisten seiner Versuche in geschichtlichen und hochtragischen Stoffen haben einen falschen Zug zum Kleinbürgerlichen, so sehr er sich auch bemühte, das Modische und Moderne aus dem Kostüme, der Haltung und Ausdrucksweise zu entfernen. Es erging ihm in diesem Punkte wie Hogarth, der zu seiner Nation und seiner Zeit eine ähnliche Stellung einnimmt wie unser Meister. Denn auch Chodowiecky's Werth und Bedeutung liegt vornehmlich in den Sittenbildern, in denen er Denk- und Handlungsweise, Brauch und Herkommen, Tugend und Laster der mitlebenden Generation abspiegelte. Die moralisirende Absicht tritt in vielen dieser Bilder klar hervor, wenn auch nicht in so prosaisch nüchterner Weise, wie es oft bei Hogarth der Fall ist, dem überhaupt die in der deutschen Geistesart begründete Gemüthlichkeit fehlt. Dieser gemüthliche Zug dämpft bei Chodowiecky den grellen Ton des Witzes und der Satyre, während der derbere Engländer, der seinen Shakespeare zum Erzieher hatte, sich auch dort noch seine Possen erlaubt, wo ein feineres Gefühl dieselben unpassend und unschicklich findet. Hogarth ist am glücklichsten in der Sphäre des Reinkomischen, des rücksichtslosen Humors, Chodowiecky's Element ist das Rührende in Verbindung mit jener Sentimentalität, die vor Beginn der Sturm- und Drangperiode des achtzehnten Jahrhunderts das literarische Leben beherrschte. Unser Meister schildert die Menschen seiner Zeit im engen Anschluß an die gleichzeitigen Erzeugnisse der Dichter und Prosaiker; deshalb haben viele seiner Blätter auch noch ein specifisches Interesse für alle Diejenigen, denen ein tieferes Verständniß jener Zeit und ihrer geistigen Strömungen am Herzen liegt. Manches unbedeutende Product eines seichten Taschenbuchliteraten und Kalenderdichters ist dadurch der Vergessenheit entzogen, daß ihm die Ehre widerfuhr mit Zeichnungen Chodowiecky's illustrirt zu werden. Schade nur, daß der treffliche Meister oft in so undankbarer Weise seine Kraft und seine Zeit vergeuden mußte, daß so selten eigene Wahl und persönliche Neigung den Gegenstand seiner schöpferischen Thätigkeit bestimmten, indem ihn die Verhältnisse nöthigten, zuerst das Geschäft und den Erwerb ins Auge zu fassen, bevor der Künstler an die Reihe kam.

Daniel Nicolaus Chodowiecky, aus einer alten polnischen Familie stammend*), hatte eine deutsche Mutter und gehört auch seiner Vaterstadt,

*) Sein Urahn Bartholomi Chodowiecky von Borowna war um die Mitte des 16. Jahrh. in Gnesen ansässig. Vergl. die Geneologie der Familie in der vortrefflichen Arbeit über Das Gesammtwerk Chodowiecky's von W. Engelmann. Leipzig, 1857.

Erziehung und Bildung nach dem deutschen Leben an, weshalb wir ihn billiger Weise als unsern Landsmann in Anspruch nehmen können. Er wurde am 16. October 1726 in Danzig geboren, wo sein Vater den Kornhandel betrieb.*) Dieser befaßte sich in seinen Mußestunden gern mit dem Zeichnen und leitete auch seine beiden Knaben Gottfried und Daniel dazu an. Die Neigung derselben zum Copiren mit Bleistift und Farben erhielt noch besondere Nahrung durch eine Tante mütterlicherseits, die in Emaille malte und den Neffen ihre Kenntnisse und Erfahrungen in dieser Kunst mittheilte. Es lag indeß keineswegs in der Absicht der Eltern, die Söhne zu Malern ausbilden zu lassen. Beide waren für den Kaufmannsstand bestimmt, und als der Vater im Jahre 1740 starb, kam Gottfried zu dem Bruder seiner Mutter, einem Kaufmann Ayrer in Berlin in die Lehre. Der Oheim scheint ein speculativer Mann gewesen zu sein, der die Erstlingsarbeiten der Neffen in der Emaillemalerei ins Geld zu setzen wußte, indem er die von ihnen gemalten Bildchen als Dosenverzierungen verwerthete. Auf diese Weise hatten die Knaben frühzeitig Gelegenheit, sich durch Benutzung ihrer Mußestunden ein kleines Taschengeld zu verdienen.

Daniel setzte mit großem Eifer seine Uebungen im Zeichnen fort, indem er sich nach alten zufällig in seine Hände gelangten Kupferstichen richtete, die gerade nicht die besten Muster gewesen sein mögen. Nur ein bedeutender Künstler, den er schon im Knabenalter aus Stichen kennen lernte, scheint uns hervorgehoben werden zu müssen, da dieser nicht wenig Züge mit Chodowiecky gemein hat, nämlich Jacques Callot**), dessen Miniaturstiche sich durch eine ähnlich geistreiche Behandlung, eine ebenso bewunderungswürdige Art der Charakteristik auszeichnen, wie die prächtigen Figürchen unseres Meisters, z. B. zu Sebaldus Nothanker, zu Lichtenbergs Orbis pictus u. s. w. Später, im Jahre 1741, lernte er die Modemaler der Pariser Welt nach Kupferstichen kennen, den graziösen Watteau, den verführerischen Lancret, den üppigen Boucher. Gewiß waren auch solche Vorlagen nicht sonderlich geeignet, den jungen, strebsamen Zeichner und Dosenmaler in die Technik seiner Kunst einzuführen, ihn mit den Gesetzen der Perspective, den Lichtwirkungen vollkommen vertraut zu machen oder

*) Wir folgen im Allgemeinen den aus den besten Quellen gezogenen Nachrichten, welche A. Weise im Stuttgarter Kunstblatt 1838, Nr. 32—35 (auch abgedruckt und mit Anmerkungen versehen in dem erwähnten Werke von W. Engelmann) gegeben hat.

**) Siehe über diesen Meister Bd. II, S. 191.

ihn Richtig-Zeichnen zu lehren. Aber so viel mochte er doch aus diesen Stichen, die in den meisten Fällen die Vorzüge der Originale wiedergeben und deren Mängel zurücktreten lassen, ersehen, um sich ein größeres Geschick in der Modellirung nackter Körpertheile, eine feinere Nüancirung der Schatten, eine strengere Führung des Lichtes zu eigen zu machen. Auf seine Auffassung, seinen Geschmack blieben diese Vorbilder nicht ohne entscheidenden Einfluß. Er lernte von den Franzosen, wie man der steifen Roccocozeit die beste Seite abgewinnen mochte, wie das Graziöse, das Gefällige und Reizende trotz der widerstrebenden Mode zur Geltung gebracht werden konnte. Dabei blieb er jedoch in seinem deutschen Wesen, in seinem Gefühl für das Sittlich-Anständige, in seiner moralisch-strengen Denkart unangefochten. Er sammelte nur den Honig von den fremden Blüthen und ließ das Gift darin zurück. Nichts lag ihm ferner, als mit seiner Kunst den Lüsten seiner Zeit Nahrung zu leihen, eine Absicht, die sich mit den Mitteln, deren er sich vorzugsweise zur Darstellung bediente und mit dem kleinen Maßstabe seiner Bilder kaum hätte vereinigen lassen.*) Nur selten verfällt er in eine affectirte Grazie oder sentimentale Ueberreizung, und dann dürfte die Schuld weniger seiner Vorliebe für die französischen Zeitgenossen als den schwächlichen Erzeugnissen der Roman- und Novellenliteratur zuzuschreiben sein, die durch seine Illustrationen erst interessant gemacht wurden.

Obwohl unser Künstler in seinen Bestrebungen, sich im Zeichnen und Miniaturmalen zu vervollkommnen, nur wenig Ermunterung fand und es ihm an jeder schulmäßigen Anleitung und Unterweisung fehlte, so setzte er doch unermüdlich seine Selbststudien fort. Selbst der Eintritt in ein Spezereigeschäft, worin er als Lehrling den ganzen Tag über die Kundschaft zu bedienen hatte, hielt ihn nicht ab, seiner Neigung zu folgen, und wenn er nach vollbrachtem Tagewerke in Gesellschaft seiner Principalin, die das Geschäft nach ihres Mannes Tode fortführte, zu Nacht gegessen, ein paar Lieder aus dem Gesangbuche gesungen und den Abendsegen gebetet hatte, überwand sein Kunsteifer alle Müdigkeit, und bis tief in die Nacht pflegte er auf seinem Zimmer seinen Zeichnenstudien obzuliegen. Keine Gelegenheit ließ er unbenutzt, wo Zeit und Umstände ihm gestatteten, seinem Kunst-

*) Es ist bekannt, daß Chodowiecky eines Tages mit Unwillen die Zumuthung des Secretärs der russischen Gesandtschaft zurückwies, ihm einige zwanzig obscöne Darstellungen zu verfertigen.

triebe zu folgen, wie denn z. B. sein Gesangbuch in der Kirche zum Skizzenbuch wurde, indem er darin die ihn umgebenden Dinge und Personen, wenn es ohne Aufsehen zu erregen anging, zu copiren suchte.

Nach Verlauf von anderthalb Jahren löste sich das Geschäft, in welchem er lernte, auf, und Daniel kam im Jahre 1743 zu seinem Oheim nach Berlin, in dessen Hause sich, wie erwähnt, sein Bruder Gottfried schon seit mehreren Jahren befand. Mit großen Hoffnungen trat er in das neue Verhältniß ein, da er sich viel von den Kunstschätzen versprach, die er in der Hauptstadt zu sehen Gelegenheit haben würde. Die Erwartung täuschte ihn, insofern gerade damals in der preußischen Residenz sehr wenig Kunstsinn anzutreffen und die in dem Schlosse aufbewahrten Gemälde dem Publikum nicht zugänglich waren, die Kirchen sich aber mehr durch Schmucklosigkeit als Pracht auszeichneten. Die von Friedrich I. gegründete Akademie war unter der Regierung seines puritanisch gesinnten Nachfolgers ganz herunter gekommen und hatte noch obendrein durch den Brand im Jahre 1742 alle ihre Sammlungen eingebüßt. Der eben zum Throne gelangte Friedrich II. aber hatte mit seinen kühnen politischen Plänen zunächst vollauf zu thun, um den höheren Geistesinteressen seine Aufmerksamkeit zuwenden und der Akademie wieder aufhelfen zu können. In anderer Beziehung freilich mußte ihn die Wendung seines Schicksals freudig stimmen, da sein Onkel sich für seine weitere Ausbildung im Miniaturmalen interessirte; denn dieser zog, wie schon erwähnt, aus dem Verkauf der Arbeiten seiner Neffen Nutzen und Gewinn, der bei dem damals verbreiteten Geschmack an bemalten Dosen nicht unerheblich gewesen sein mag. Indeß befriedigte unsern Künstler die Beschäftigung mit stetem Copiren nach bestimmten Vorlagen nicht, und da sich ihm keine Aussicht bot, seine Fähigkeiten unter Leitung eines tüchtigen Lehrers zu entwickeln, um es zu solchen Leistungen zu bringen, die ihm sein Fortkommen sichern konnten, so entschloß er sich, lieber in dem Geschäfte seines Onkels seine kaufmännische Carriere weiter zu verfolgen.

Gegen zehn Jahre hielt Chodowiecky in der Kaufmannschaft aus, ohne ihr seine Liebe zu künstlerischer Thätigkeit ganz zu opfern. Er fuhr fort, sich in den Stunden der Muße mit Zeichnen und Miniaturmalen zu beschäftigen. Da endlich führte ihm das Glück einen Lehrer zu, der zwar kein sonderlich begabter Maler war, aber doch einen regelrechten Cursus durchgemacht hatte, sodaß er in praktischer Beziehung durch seine Belehrung dem Unerfahrenen wohl nützen konnte. Dieser Mann hieß Haid und war

ein Schüler des berühmten Thiermalers Philipp Rugendas. Ayrer, der zu der Einsicht gelangt sein mochte, daß die Geschicklichkeit seines Neffen, wenn er einen ordentlichen Unterricht genösse, ihm immer größeren pecuniären Gewinn bringen würde, nahm den Maler Haid in sein Haus auf. Es dauerte auch nicht lange und Chodowiecky gewann neuen Muth, um sich von nun an ganz der Kunst zuzuwenden. Einige Versuche im selbstständigen Copiren fielen zum vollen Beifall seines Oheims aus. Während sein Bruder Gottfried nicht über das Copiren hinaus kam, begann unser Meister sich mehr und mehr in eigenen Bahnen zu bewegen. Er wandte dem Comptoir und den Messen für immer den Rücken, um anfangs für Rechnung des Oheims, später auf eigenes Risiko Emaillearbeiten anzufertigen.

Der Anfang mag nicht leicht gewesen sein, der Verdienst nicht übergroß. Aber Chodowiecky war eine genügsame Natur und besaß einen eisernen Fleiß. Er vermochte noch genug zu erübrigen, um sich die Mittel zur Erweiterung seiner geringen Schulbildung zu verschaffen, nahm Unterricht in der deutschen und französischen Sprache und beschäftigte sich in Abendstunden und zur Nachtzeit, wo er, um seine Augen zu schonen, das Malen und Zeichnen einstellte, mit der Literatur seiner Zeit. Schon damals ließ ihm seine lebhafte Einbildungskraft keine Ruhe, sodaß er während des Lesens Personen und Scenen, die ihm der Dichter oder Novellist vorführte, mit flüchtigen Strichen skizzirte. Um dieselbe Zeit versuchte er sich zum ersten Male auf Anrathen eines befreundeten Kupferstechers im Radiren, unterließ es aber, diese Versuche fortzusetzen, weil er die Leichtigkeit seiner Hand einzubüßen fürchtete. Förderlicher für seine Entwickelung war es, daß er dem kleinen Kreise der Berliner Künstler näher trat. Anregend und bildend wirkte auf ihn vor Allem der Umgang mit dem strebsamen, wenn auch in der Manier der Zopfkunst befangenen Christian Bernhard Rode (siehe S. 149), der in seinem Hause eine Privatakademie errichtet hatte, ein Institut, welches dem Berliner Kunstleben wieder etwas Halt gab. Hier lernte er zuerst das Zeichnen nach der Natur, nach Abgüssen und nach lebendem Modelle.*) Auch dem alten Pesne**), dem

*) Das früher Versäumte konnte Chodowiecky freilich nicht ganz wieder einholen und die Fehler der Zeichnung, namentlich überlange Proportionen in den menschlichen Figuren, sind bei seinen Arbeiten nichts Seltenes.

**) Vergl. Seite 75.

berühmten Hofmaler des großen Friedrich, machte er einen Besuch, und dieser nahm sich seiner in freundlicher Weise an.

Mit seinem Eintritt in das Berliner Künstlerleben erwachte in Chodowiecky der Wunsch, sich auch der Oelmalerei zu befleißigen. Da er solchen Studien, die außerhalb seines speciellen Faches lagen, die eigentlichen Arbeitsstunden bei Tage nicht opfern mochte, so benutzte er dafür die Abend- und Nachtzeit und malte oft bei Lampenlicht so lange, bis der Schlaf ihn übermannte.

Seit 1755 mit Johanna Barez verheirathet, mußte er, da auch der Kindersegen nicht ausblieb, darauf Bedacht nehmen, seine materielle Lage günstiger zu gestalten. Die Emaille- und Miniaturmalerei bot aber keine sonderlich günstige Aussichten mehr dar, und dieser Umstand mag wohl hauptsächlich dahin gewirkt haben, daß er die Versuche mit der Radirnadel wieder aufnahm. Nur langsam wurde er Herr der ungewohnten Technik, da ihm auch hier wieder eine geschickte Anleitung fehlte; dann aber begann er etwa von 1758 an sich eine immer größere Leichtigkeit in der Führung des Instruments und die nöthige Geschicklichkeit in der Anwendung des Aetzwassers anzueignen. Zur regelmäßigen und ergiebigen Erwerbsquelle wurde für ihn die Radirkunst erst gegen das Ende der sechsziger Jahre, von welcher Zeit an er das Gebiet betrat, welches seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt machte, und auf welchem er vorzugsweise seinen Ruf und sein Ansehen begründete: die Illustration von belletristischen Werken, namentlich von Kalendern und Taschenbüchern. Seine Arbeiten für Buchhändler, anfangs nur in Zeichnungen bestehend, die von fremder Hand gestochen wurden, fanden so großen Anklang, daß die buchhändlerische Speculation ihn bald in ihre Arme schloß und ihm kaum noch Zeit und Muße zu Compositionen nach eigner Wahl und Neigung übrig ließ. Von den Blättern, welche er bis zum Jahre 1769 radirte, sind nur sehr wenige auf Bestellung gefertigt — (das erste derselben ist wahrscheinlich ein Titelkupfer zu einer französischen Ausgabe der Psalmen, den Harfe spielenden David darstellend, vom Jahre 1759) — einige aber, welche an Zeitereignisse anknüpfen, z. B. Friedrich der Große zu Pferde (1758) und ein allegorisches Bild, den Frieden darstellend, der den siegreichen König nach Beendigung des siebenjährigen Krieges seinem Lande und seiner Hauptstadt wieder zuführt (1763), mit der glücklichen Absicht unternommen, aus dem Verkaufe der Abzüge sich eine Erwerbsquelle zu eröffnen*).

*) Mit Bezug auf dieses Blatt erzählt Weise nachfolgende interessante und für den König wie den Künstler charakteristische Anekdote:

Im Jahre 1764 wurde Chodowiecky Mitglied der Berliner Akademie. Mochte dieser Umstand nicht wenig dazu beitragen, seinen Ruf zu erweitern, so ist der Beginn seiner Ruhm- und Glanzzeit doch durch ein anderes, etwas später fallendes Ereigniß markirt. Dies ist die Ausführung eines größeren Oelgemäldes, den Abschied des unglücklichen Calas von seiner Familie darstellend, eine ergreifende Composition, die im Jahre 1767 von ihm in Kupfer radirt, ungemeines Glück machte. Es ist die erste und eine der wenigen Platten in großem Format, die von unserm Künstler ausgeführt worden sind*). Um dieselbe Zeit fallen auch einige im Geiste Watteau's gedachte Oelgemälde, welche das Berliner Museum bewahrt: der Hahnenschlag und das Blindekuhspiel. In den folgenden Jahren ging

„Dem König war Chodowiecky's Namen durch seine schönen und ähnlichen Bildnisse in Emaille bekannt, welche der Hofjuwelier häufig zu Tabatièren und anderen Bijouterien fassen lassen mußte, womit der Monarch bekanntlich Geschenke machte. Freunde des Künstlers, welche auch dem Monarchen näher standen, und Chodowiecky gern Angenehmes und Erfreuliches erweisen mochten, riethen ihm Zeichnung und Abdruck dem Könige persönlich zu überreichen. Dem Monarchen vorgestellt ward ihm Beifall über die Ideen und Arbeiten, auch über seine Emaille-Malereien und Anderes als die Werke eines deutschen Künstlers ertheilt. Der König erkundigte sich über seine Herkunft, Familienverhältnisse und Kunst, wobei Chodowiecky's Erwiderungen in gewählter französischer Sprache ihn sehr vortheilhaft empfahlen. Der König wünschte indeß nicht, daß die Abdrücke des in Rede stehenden Kupferstichs in's Publikum kommen sollten, und fügte wörtlich hinzu: „Ce costume n'est que pour les héros du theatre." Der Künstler wurde für Zeichnung, Platte und Abdrücke königlich entschädigt, die beiden letzten nach Ablieferung vernichtet, und die Zeichnung verschenkt.

*) Zum Unterschiede von der späteren in kleinem Format ausgeführten Platte, der „große Calas" genannt. Der Proceß dieses Opfers jesuitischer Ränke, dessen Revision von Voltaire bewirkt wurde, machte zu jener Zeit große Sensation. Der höchste Gerichtshof in Frankreich erkannte auf Freisprechung des vor zehn Jahren unschuldig hingerichteten Mannes. Die Anregung zu seiner Darstellung erhielt Chodowiecky durch einen französischen Kupferstich, den Verurtheilten im Angesicht des Schaffots darstellend. Es ist interessant zu erfahren, wie viel feiner, sinnreicher und ästhetisch glücklicher Chodowiecky seinen Stoff angriff. Seine eignen Worte darüber mögen hier Platz finden:

„Ich bekam Lust, meinem Bilde ein Gegenbild zu geben, schaffte mir alles an, was ich von gedruckten Urkunden auftreiben konnte, die bey Gelegenheit der Untersuchung des Calasischen Processes in Paris waren an's Licht gekommen, und sah bey Lesung derselben ein, daß die Pariser interessirt gewesen waren, keinen andern Augenblick zu wählen, als den, den man hier so kalt fand. Da es mir nicht darum zu thun war, der französischen Nation ein Compliment zu machen, sondern nur einen Augenblick zu wählen, der den Anschauer rührt, und beym Gedanken des unschuldig geräderten ehrlichen Mannes eine mitleidige Thräne ablockt; so wählte ich den, da er nach dem Gerichtsplatz soll geführt werden, und seine Familie von ihm Abschied nimmt. Ich führte diesen Gedanken aus, und hatte das Vergnügen, daß niemand ungerührt davon gieng."

er indeß wieder von der Oelmalerei ab und mit dem Jahre 1769 concentrirte er seine ganze künstlerische Kraft auf Zeichnungen und Radirungen, meist zum Schmuck für Almanache, Taschenbücher, Zeitschriften und andere literarische Erzeugnisse seiner Zeit bestimmt. Wir nennen unter diesen den Berliner und den Lauenburgischen genealogischen Kalender, den Gothaischen Hofkalender, den Göttinger Taschenkalender, die deutsche Monatschrift, Nicolai's Sebaldus Nothanker, Lavaters physiognomische Fragmente.

Das ruhige Geleis seines Berliner Lebens und Wirkens verließ der fleißige und genügsame Künstler nur selten. Zwei Mal machte er die Reise nach seiner Vaterstadt und zwar zu Pferde, da er das Fahren nicht vertragen konnte: das erste Mal, 1773, um seine alte Mutter nach langer Zeit einmal wiederzusehen. Die kleinen Erlebnisse dieser Reise hielt er durch Handzeichnungen für die Erinnerung fest, so daß nach und nach ein aus 108 Blättern bestehendes Künstler-Tagebuch entstand, welches sich noch im Besitz der Nachkommen des Meisters*) befindet. Das zweite Mal, 1780, ging er nach Danzig, um seine Schwester nach dem Tode der Mutter von dort abzuholen. Bald darauf führte ihn eine Geschäftsreise nach Hamburg, wo er das Kabinet eines reichen Kunstfreundes besichtigen und abschätzen sollte. Hier wie dort ward ihm der ehrenvollste Empfang zu Theil, ebenso in Dresden, wo er um die Mitte der siebenziger Jahre verweilte und sich so sehr gefiel, daß er beinahe der Einladung des ihm in inniger Freundschaft verbundenen Portraitmalers Graff zur völligen Uebersiedelung nach der Hauptstadt Sachsens gefolgt wäre.

Trotz allen Ruhmes und allen Fleißes, trotz seiner Genügsamkeit und seines haushälterischen Sinnes gelang es unserm Künstler gleichwohl nicht, Glücksgüter zu sammeln und seine äußere Lebenslage auf eine seiner geistigen Bedeutung nur einigermaßen adäquate Stufe zu bringen. Es ist betrübend, zu hören, daß er noch 1786, ein Jahr nach dem Tode seiner Gattin, die ihm sieben Kinder geschenkt, mit Mühe sich seiner Schulden entledigt hatte, wie aus einem Briefe an Graff hervorgeht.**) Und dabei strengte Chodowiecky

---

*) Bei Frau Marianne Gretschel in Leipzig, Tochter von Chodowiecky's Sohne Isaac Heinrich.

**) „Ich befinde mich," schreibt er, „jetzt wieder ziemlich wohl, mein Geist hat sich „wieder etwas aufgeheitert aber ich spüre doch daß ich alt werde, unterdessen hab ich „mich auch wieder beynah aus meinen Schulden heraus gearbeitet, nun kommt es nur „darauf an daß ich nicht wieder herein falle, denn wer das nicht gewohnt ist dem ist „übel zu muth dabey; ich habe zu dem Ende meine Arbeiten auf einen etwas hohen



Calas' Abschied von seiner Familie. Nach Chodowiecky.

seine physischen Kräfte auf eine fast unerhörte Weise an, um soviel wie möglich zu leisten und zu schaffen. Oft, sagt Weise, legte er sich halb angekleidet zu Bett und ohne seine Perrücke abzunehmen. Um aber letztere nicht in Unordnung zu bringen, schlief er sitzend und ließ die Kissen an die Wand lehnen. Ein großer Wecker war in seiner Stube angebracht, damit er ja nicht später aufstehe, als er sich vorgenommen hatte. Er schonte seinen Körper so wenig, daß er einst, vom kalten Fieber befallen, den Griffel nicht eher aus der Hand legte, als bis ihn das Zittern dazu zwang. Aber nicht der Fleiß allein beförderte seine große Anzahl Werke, sondern auch seine Kunstfertigkeit und die große Sicherheit in seinen Ausführungen. Sehr oft von den Buchhändlern getrieben und von Bestellungen überladen, blieb ihm nichts anders übrig, als schnell zu arbeiten. In einem Schreiben fragt ihn Zingg: „Wie ist es möglich, daß Sie die Kupfer zum Sebaldus Nothanker bis auf die letzten vierzehn Tage versparen, und wie ist es möglich, diese Kupfer in so kurzer Zeit fertig zu machen? Mir ist das Letzte ein Räthsel.“ Da nun auch bei vielen Zeichnungen, nach denen er stach, nur die Umrisse bestimmt ausgeführt waren, und er alles Uebrige, was zur malerischen Ausführung gehört, Licht und Schatten, durch die Radirnadel auf die Platte zu bringen suchte, so darf man sich nicht wundern, daß man in dem Verzeichniß seiner Werke über 950 Nummern findet, wo bei den Kalenderkupfern zwölf Blätter auf eine Nummer gerechnet sind. Wenn ihn Freunde besuchten, ließ er sich nie in seiner Arbeit stören, und wußte sich doch auf die angenehmste Weise mit ihnen zu unterhalten. Theils gab er ihnen seine eigenen Werke zur Ansicht, theils andere Kupferstiche in Mappen, und diese gaben Stoff zu interessanter Unterhaltung. Der Prinz Louis besuchte ihn einst, um sich mit ihm über eine Figur, die er in Kupfer wollte stechen lassen, zu besprechen, und war äußerst überrascht, als er schon nach einigen Tagen einen Abdruck der Platte erhielt.

In späteren Jahren befreiten ihn die guten Preise, die er sich zu fordern gewöhnte, mehr und mehr von den Sorgen um die materielle Existenz. Hülfreich, edel und freigebig, verwandte er die Früchte eines langen mühevollen Strebens mit wahrer Herzensfreude zum Wohle seiner Angehörigen, so daß er sich selbst oft darüber vergessen haben mag. Welch'

„Preyß gesetzt damit daß ich mit weniger Anstrengung mein Auskommen erhalten könne. „Einige meiner Herren Kunden wie man's zu nennen pflegt haben sich das nicht wollen „gefallen lassen, die hab ich gehen lassen, andere nehmen vorlieb. Es finden sich denn „doch noch so viel daß ich nicht sorgen darf müssig zu gehen.“

ein vortrefflicher Mensch der Meister war, erhellt aus den Nachrichten über viele schöne Züge seines Herzens.*)

Für seine Mutter, obgleich von dieser getrennt, hegte Chodowiecky eine kindliche Verehrung. Bei jeder Gelegenheit sorgte er dafür, ihr Freude zu machen. In ihren Briefen macht sie ihm deshalb sogar Vorwürfe, daß er ihr so bedeutende Geschenke mache, und droht ihm, wenn er so fortfahre, ihm nicht nur diese, sondern auch die letzten zwölf Louisd'ors wieder zu überschicken. Gleiche Sorgfalt hegte er für seine Brüder und für seine beiden Schwestern. Als sein Bruder Gottfried 1781 starb, nahm er sich der Wittwe und der Kinder desselben redlich an. Der Braut des Sohnes gab er bei ihrer Verheirathung 2000 Thaler. Wie er hier das Glück seiner Verwandten zu begründen suchte, eben so eifrig strebte er dahin, seiner Gattin und seinen Kindern Freude zu machen. Nicht sein, sondern ihr Glück suchte er zu befördern, und der Gedanke, ihr Leben zu erheitern, entschädigte ihn für die Mühen des Lebens.

Zur Frömmigkeit erzogen, hielt er auch in seinem Hause auf einen christlich frommen Wandel. Dagegen hatte er nichts gemein mit den Orthodoxen und Scheinfrommen. So ließ er den streng Kirchlichen zum Trotze seine älteste Tochter Jeanette in seinem Gärtchen unter freiem Himmel trauen, im Schatten zweier Birnbäume, die noch in der Blüthe standen, was, wie er an Graff schreibt, „sehr malerisch schön aussah".

Einem Manne, der so gesucht war wie er, der sich in Deutschland einen so ausgebreiteten Ruf erworben hatte, konnte es natürlich nicht an Bekanntschaften fehlen. Diese aber legten ihm eine Menge Verbindlichkeiten auf, wobei es nicht an Aufträgen fehlte, die er besorgen sollte. Er beantwortete nicht nur die vielen an ihn gerichteten Briefe, sondern befriedigte auch auf das Gewissenhafteste das Anliegen eines Jeden. Seine Dienstfertigkeit wurde daher oft in Anspruch genommen. Einst schrieb ihm ein armer Rector, daß er Chodowiecky's Werke außerordentlich liebe, aber bei seinem geringen Gehalte nicht in der Lage sei, sich dieselben anschaffen zu können. Was hier viele Andere gethan haben würden, nämlich den Brief unbeantwortet liegen lassen, strebte gegen Chodowiecky's edlere Gesinnung, und so antwortete er nicht nur dem armen Kunstfreunde, sondern schickte ihm auch dabei Zeichnungen und Kupferstiche.

*) Wir folgen hier zum größten Theile den Worten des schon angezogenen Aufsatzes von Weise.

Verunglückte gemeinnütziger Institute fanden fortwährend an ihm einen Wohlthäter. Bei Gelegenheit der großen Wasserfluth zu Frankfurt an der Oder, 1785, wo Prinz Leopold von Braunschweig durch seine Menschenliebe in den Fluthen sein Leben verlor, verfertigte er zur Unterstützung der Unglücklichen eine Platte, die er selbst abdrucken und verkaufen ließ, und der Ertrag des gelösten Geldes betrug, nach den noch vorhandenen Listen, 1795 Thaler 22 Groschen, welche Summe er, ohne sich einen Abzug für Unkosten zu erlauben, an die Behörde zur Vertheilung überschickte.

Seit 1788 Vicedirector der Berliner Akademie, ward er 1797 an die Stelle Rode's zum Director dieses Instituts ernannt. Trotzdem, daß er in seinen späteren Jahren oft an geschwollenen Beinen zu leiden hatte, ließ er nicht ab, seinem Berufe mit treuem Fleiße zu dienen, bis ein hitziges Fieber am 7. Februar 1801 seinem thätigen Leben ein Ende machte.



Angelica Kauffmann.

(1741—1807.)

Unter den deutschen Malern war die vorzüglichste Vertreterin des späteren, schon mit einer starken Dosis von Sentimentalität versetzten Rococcogeschmacks die vielbewunderte und vielgenannte Angelica Kauffmann. Das abenteuerliche Leben und die eigenthümlichen Schicksale dieser ungemein productiven Künstlerin sind mehr als einmal der Gegenstand novellistischer Schilderung geworden, weshalb auch ihr Name und ihre Erlebnisse im Allgemeinen bekannter sind, als ihre größtentheils in England befindlichen Werke. Beim Anblick dieser süßlich-gefälligen Salonstücke wird man jetzt kaum noch den Enthusiasmus begreifen, welcher der gefeierten Dame in allen Ländern, die ihr Fuß betrat, entgegengetragen wurde. Und selbst wenn man in Betracht zieht, daß ihre Malereien unbestreitbar einen relativen Werth gegenüber so vielen elenden Productionen ihrer Zeit behaupten, wird man wohl genöthigt sein, einen Theil der übermäßigen Bewunderung, die ihr zu Theil wurde, auf Rechnung ihrer Schönheit, ihrer musikalischen Talente, ihrer interessanten und anziehenden Persönlichkeit zu setzen.

Angelica Kauffmann war die Tochter eines aus Tirol gebürtigen Portraitmalers. Sie wurde im Jahre 1741 in Chur, wo der von Ort zu Ort wandernde Vater sich verheirathet und ansässig gemacht hatte, geboren, kam jedoch schon in früher Jugend nach Como in Oberitalien, wohin der alte Kauffmann gezogen war in der Hoffnung, dort sein Geschäft mit besserem Erfolge betreiben zu können. Unter der Anleitung des Vaters entwickelten sich die künstlerischen Anlagen Angelica's ungemein rasch und zwar nach zwei Seiten, in der Musik wie in der Malerei. Als eilfjähriges Mädchen portraitirte sie schon den Bischof von Como, Namens Nevroni, und dieses Bildniß fand solchen Beifall, daß viele angesehene Fremde, die den Sommer an den Ufern des Comersees zubrachten, sich ebenfalls von dem Wunderkinde malen ließen. Zwei Jahre später ging sie mit ihrem Vater nach Mailand, wo sie in kurzer Zeit sich — sowohl im Gesange wie in der Malerei — so sehr vervollkommnete, daß die ganze Stadt von ihrer Bewunderung voll war. Diejenigen, welche von ihrer schmelzenden Stimme und ihren hübschen Augen entzückt waren, riethen dem Vater, die Tochter für die Bühne zu bestimmen und an der Scala auftreten zu lassen. Aber Angelica hatte größeres Vertrauen zu ihrer Hand als zu ihrer Kehle, und aus Liebe zur Malerei entsagte sie den verführerischen Reizen, mit welchen die Welt der Bretter jugendliche Gemüther anzulocken pflegt.

Schon zu Ruf und Ansehen gelangt, begann sie in der Absicht, sich weiter auszubilden und über das Portraitfach hinauszukommen, im Jahre 1761 ihre große Reise durch Italien. Von Mailand ging sie nach Florenz, von dort nach Parma und Rom. Endlich nahm sie auch in Neapel längeren Aufenthalt. Indeß blieb das Studium der älteren Meister für sie fast ohne allen Gewinn, und nur den eigentlichen Coloristen, wie Coreggio, mochte sie etwas abgesehen haben. Der Modegeschmack der Zeit, welcher zu einer faden oder reizvollen Eleganz der Darstellung neigte und an zärtlich schmachtenden Frauenköpfen Gefallen fand, war ihrer weiblichen Natur so sehr angemessen, daß es wunderbar gewesen wäre, wenn sie sich ihm entgegengestellt hätte. Selbst der Umgang mit Winkelmann, den sie im Jahre 1765 in Rom kennen lernte, vermochte ihr keinen Sinn für die strenge und edle Schönheit der Antike einzuflößen.

Von Neapel nach Rom zurückgekehrt, besuchte sie sodann Bologna und reiste von dort nach Venedig, wo sie — bezeichnend genug — den letzten Ausläufern der großen Schule des Tizian und Veronese, einem

Tiepolo und Rotari, mehr Geschmack abgewann, als den großen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts.

Auf Zureden einer Lady Wentworth, welche sie in Venedig kennen lernte, entschloß sich Angelica im Jahre 1766, nach London zu gehen, wo sie eine reiche Ernte zu machen hoffte. Diese Hoffnung schlug nicht fehl. Seit dem ersten Tage ihrer Ankunft in der britischen Hauptstadt fand sie begeisterte Verehrer in den Kreisen des hohen Adels. Joshua Reynolds nahm sich der liebenswürdigen Fachgenossin, die, ohne eine brillante Schönheit zu sein, durch natürliche Anmuth und die zu voller Reife entfalteten Reize ihrer jugendlichen Gestalt alle Welt bezauberte, mit gastlicher Freundlichkeit an und unterwies sie bereitwillig in Allem, was sie noch von ihm zu lernen für rathsam fand. In die höchsten Zirkel der Aristokratie eingeführt, fand sie auch Zutritt bei Hofe und malte unter Anderem im Auftrag des Königs das Bildniß seiner Gemalin und seines Sohnes. Im Jahre 1768 ernannte die Londoner Akademie sie zu ihrem Mitgliede.

Von Triumph zu Triumph getragen, wurde Angelica mitten in der Fülle ihres Glückes von einem schweren Schicksalsschlage betroffen. Sie schenkte ihre Zuneigung einem jungen gewandten Cavalier aus Schweden, der sich Graf von Horn nannte und in den Kreisen des englischen Adels mit bedingungslosem Vertrauen aufgenommen worden war. Die Verlobung kam zu Stande und auch die kirchliche Trauung wurde vollzogen, als kurz darauf der vermeintliche Graf Horn als ein Schwindler und Betrüger entlarvt wurde. Angelica war das Opfer eines gemeinen Gaunerstreichs, dessen fernere Folgen glücklicher Weise durch gerichtliche Annullirung des Ehepakts abgewandt wurden. Indessen fiel diese schmähliche Enttäuschung schwer genug ins Gewicht, um den heitern Sinn der Künstlerin für lange Zeit zu verdüstern, so sehr sich auch ihre Freunde und Verehrer bemühten, das Geschehene vergessen zu machen.

Erst dreizehn Jahre später, als sie bereits in das vierzigste Jahr eingetreten war, konnte sich Angelica entschließen, ihre Hand einem andern und bessern Mann zu reichen. Der Auserkorene war ein italienischer Portraitmaler Namens Antonio Zucchi, den sie schon von ihrem Aufenthalte in Venedig kannte und der ihr mit treuer Liebe zugethan war. Nachdem die Verbindung 1781 vollzogen war, beschloß sie den Rest ihres Lebens in dem geliebten Italien zu verbringen. Die Reise ging über Frankreich nach Venedig, wo sie ihr erstes größeres Historienbild, Leonardo da Vinci in den Armen Franz I. sterbend, ausführte. Zum Mitglied der

Akademie San Luca ernannt, ließ sie sich in Rom häuslich nieder und lebte hier in stiller Zurückgezogenheit, Fürstinnen und Prinzessinnen in ihrer Kunst unterrichtend, und stets mit ehrenvollen Aufträgen versehen, bis zum Jahre 1807. Ihr Gatte Zucchi war bereits 1795 gestorben.

Zur Verbreitung des Ruhmes unserer Künstlerin haben viele und tüchtige Stecher beigetragen. Sie selbst hat eine Anzahl Blätter nicht ohne Glück in Kupfer radirt. Gemälde von ihr sind in deutschen Sammlungen selten; in der Berliner Galerie sieht man ihr Selbstportrait, im Dresdner Museum eine Sibylle und eine Vestalin. Zu ihren besten Werken rechnet man drei Bilder der Eremitage in Petersburg, Scenen aus Yoriks empfindsamer Reise darstellend. Die größte Anzahl ihrer Werke findet sich in der Sammlung des Lords von Exeter zu Burleighhouse, wo man deren funfzehn zählt, darunter drei aus der Geschichte von Abälard nnd Heloise.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich.

(1712—1774.)

Einer der merkwürdigsten und in Ansehung der technischen Fertigkeit vielleicht der gewandteste deutsche Maler der Zopfzeit war Christian Dietrich. Er besaß weder eine fruchtbare Phantasie noch den kühnen Gedankenflug, der das Gemeine vergeistigt und zu den Höhen der Menschheit erhebt, dafür aber einen für die Auffassung des Charakteristischen ungemein begabten Blick. Diesen bekundet er nicht nur in seinen Nachahmungen der verschiedensten Meister seines eignen und des jüngst vergangenen Jahrhunderts, sondern auch in vielen seiner meisterlichen Genrescenen, unter denen die von Wille trefflich gestochenen wandernden Musikanten in der Nationalgalerie zu London die erste Stelle einnehmen. Die eigentliche Sphäre seines Talents ist der Gestaltenkreis des Adriaen van Ostade und so lange er diesen innehält, sieht man ihn seinen Gegenstand vollständig beherrschen. Der zerlumpte Bettler, der sein Schicksal mit Humor zu tragen weiß, der Landstreicher, Marktschreier und Rattenfänger, der sein Geschäft mit einem einer bessern Sache würdigen Eifer betreibt, der insolente Bauernflegel, kurz alle niedrig komischen Figuren des Markt- und Straßenlebens gelangen ihm vorzüglich gut. Am glänzendsten offenbart sich sein Talent, sobald er den Pinsel mit der Radirnadel vertauscht. Auch ihm fehlte das sichere Gefühl für die Harmonie, für die Poesie der Farbe, welches das achtzehnte Jahrhundert im Allgemeinen vermissen läßt. Ist es auch nicht zu verkennen, daß er oft glückliche Stunden hatte, in denen ein ächtes Naturgefühl ihn beseelte und seine

Palette klarer und reiner gestimmt war, so blieb er doch im Wesentlichen Manierist, wie alle seine Zeitgenossen; wenn er aber radirte, kam die göttliche Weihe des Künstlers nicht selten über ihn, sodaß er selbst einen großen Wurf in der Weise Rembrandts wagen durfte und das Ziel nicht fehlte. Obwohl seine natürliche Begabung ihn auf das Gebiet des Genre und des Portraits hinwies, so wagte er sich doch mit heiterer Keckheit an fast alle Gattungen der Malerei. Seinen Ausgang nahm er von der Landschaft, da er von Alexander Thiele (1685—1752) in Dresden den ersten Unterricht empfing; doch widerstrebte seine fast immer ins Bunte und Schwere fallende Färbung gerade in diesem Fache am meisten der Hervorbringung eines wohlthuenden Totaleindrucks, wogegen wieder seine Radirnadel das Düstere, Unheimliche und Schaurige in der Landschaft nach Art des Salvator Rosa und Albert van Everdingen mit Glück zur Wirkung zu bringen wußte.

Im Jahre 1712 in Weimar geboren, erlernte Dietrich die Anfangsgründe seiner Kunst bei seinem Vater, einem Portraitmaler, und kam in seinem fünfzehnten Jahre zu Thiele nach Dresden. Hier erwarb er sich die Zuneigung des Grafen von Brühl, des mächtigen Günstlings Friedrich Augusts II., der durch seinen Eifer wesentlich zur Bereicherung der königlichen Galerie in Dresden beigetragen hat. Nach mehrjährigen Studien, welche er hauptsächlich auf die niederländischen Maler als Ostade, Rembrandt, Berghem, Wouverman, Everdingen, Ruysdael verwandte, verließ er Dresden plötzlich unter dem Vorgeben, eine Reise nach Holland machen zu wollen. Seine Absicht war aber nur, sich nach Weimar zu begeben; denn er fühlte sich durch die Bevorzugung der italienischen Maler, die der König nach Dresden zog, gekränkt und wollte dem steten Verdruß über die unverdiente Zurücksetzung aus dem Wege gehen. Erst im Jahre 1742 kehrte er wieder nach Dresden zurück, nachdem er seinen Namen, vielleicht nur um seine bis dahin bevorzugten Collegen zu foppen, italianisirt hatte. Unter dem Namen Dietricy begab er sich im folgenden Jahre nach Italien, wo er nun, wenn auch nicht mit gleich großem Geschicke, die Italiener Correggio, Bassano u. s. w. nachahmte, wie ehedem die Holländer. Seit 1744 bekleidete er in Dresden die Stelle eines Gallerieinspektors und verwaltete dieses Amt in kluger und verständiger Weise zur Förderung und Hebung des herrlichen, mit immer neuen Schätzen sich bereichernden Instituts. Zu derselben Zeit befestigte er auch seinen Künstlerruf, der in solchem Maaße zunahm, daß auswärtige Aufträge nur zum kleinen Theile

von ihm befriedigt werden konnten. Als der siebzigjährige König es für ihn räthlich erscheinen ließ, die sächsische Hauptstadt zu verlassen, fehlte es ihm nicht an Anerbietungen zu ehrenvollen Stellungen im Auslande. Er schlug jedoch aus Vaterlandsliebe und Dankbarkeit gegen das sächsische Fürstenhaus jeden Ruf aus und zog sich eine Zeitlang nach Freiberg zurück. Nach Abschluß des Hubertusburger Friedens im Jahre 1763 ernannte ihn Friedrich August II. zum Director an der Malerschule der Meißener Porzellanmanufactur. Zwei Jahre später erhielt er die Professur an der



Der Dudelsackspfeifer. Nach Dietrich.

Dresdener Akademie, in welcher Stellung er bis zu seinem im Jahre 1774 erfolgten Tode verblieb.

Die größte Sammlung Dietrich'scher Werke, 51 an an der Zahl, befindet sich in den Parterrelokalitäten des Dresdener Museums. Hier kann man diesen Proteus der Malerwelt am besten kennen lernen, denn man sieht ihn in allen möglichen Rollen, bald als Rembrandt, bald als Watteau, einmal als Correggio, ein ander Mal als Adrian von Ostade u. s. w. Außerdem befinden sich in dem Kupferstichkabinet daselbst eine große Anzahl seiner Handzeichnungen. — Das Berliner Museum enthält eine Madonna mit dem Kinde und drei italienische Landschaften, das Wiener

Belvedere, zwei Pendants, die Verkündigung der Geburt Christi durch die Engel und das von den Hirten angebetete Christuskind. Fast in jeder größeren Galerie begegnet man einigen Gemälden des Meisters. Von seinen 181 zum Theil sehr selten gewordenen Radirungen heben wir hervor: Der Rattenfänger (1732), die Flucht nach Egypten (1734), der große Charlatan (1740), der Bänkelsänger (1740), der verlorene Sohn (1756), die Musikantenfamilie (1756).

Neben Dietrich ist als Genremaler, derselben Zeitepoche angehörig, noch zu nennen Franz de Paula Ferg, der 1689 zu Wien geboren, im Jahre 1740 in London starb. In vielen seiner Bilder wiegt die Landschaft vor. Poelenburg und Saftleben scheinen seine hauptsächlichsten Vorbilder gewesen zu sein. Seine Gemälde sind mit seltener Sorgfalt gemalt und in der Kraft, Klarheit und harmonischen Stimmung des Colorits läßt er die meisten seiner Zeitgenossen hinter sich. Von seinen spärlich vorkommenden Werken hat die Dresdener Galerie sechs in ihrem Besitze.

Schlachten- und Thiermaler, Bildnißmaler und Landschafter.

Wir haben, um den Ueberblick über die Leistungen der deutschen Malerei dieser Zeit zu vervollständigen, noch einiger älterer Meister zu gedenken, die, eine entschieden realistische Richtung verfolgend, gerade deshalb in ihrer Leistungen ungleich glücklicher waren als die Vertreter der coquetten und geschraubten Idealität oder des lediglich experimentirenden Eklekticismus. Zunächst einige Thier- und Schlachtenmaler.

Der dreißigjährige Krieg und die Feldzüge Ludwigs XIV. gaben der poetischen Erzählung wie der bildenden Kunst gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts manch trefflichen Stoff an die Hand und der Reiz des Abenteuerlichen in den großen und kleinen Episoden der Kriegsereignisse, welcher dem germanischen Naturell besonders zusagt, weckte das Talent einer Anzahl deutscher Meister, welche noch jetzt in ihren Schlachtenbildern, Reiterkämpfen und Jagdscenen verdiente Bewunderung finden.

Der älteste und bedeutendste dieser Meister ist Georg Philipp Rugendas, welcher 1666 in Augsburg geboren wurde. Der Sohn eines Uhrmachers sollte er das Handwerk seines Vaters erlernen. Doch gab der Vater seinen Wünschen nach und ließ ihn zu einem jetzt vergessenen Maler, Namens Isaac Fisches, in die Lehre gehen. Unter dessen Anleitung

kopirte er Schlachtenbilder von Bourgignon und Johann Philipp Lembke, einem Hofmaler des Königs von Schweden, von dessen Werken nichts bekannt ist. Er bildete sich außerdem nach Radirungen des holländischen Vieh- und Pferdemalers Pieter Molyn, eines Zeitgenossen und Geistesverwandten von Albert Cuyp, der von seinen meist bei stürmischer Witterung aufgefaßten Landschaften von den Italienern den Namen Tempesta erhielt. Im Jahre 1692 begab er sich, um seine Studien zu vollenden, nach Italien, als er sich erst in Venedig, dann in Rom aufhielt. Schon hier zu Ruf und Ansehen gelangt, rief ihn der Tod seines Vaters 1695 nach Augsburg zurück. Nachdem er sich verheirathet und anfangs auch in seiner Vaterstadt für seine Gemälde willige Käufer gefunden hatte, konnte er später doch nur sehr geringe Preise erzielen. Dies veranlaßte ihn, sich der Kupferstecherkunst zuzuwenden, um seine Compositionen*) selbst zu radiren. Der Erfolg war nicht nur an sich ein überaus günstiger, sondern auch seine Thätigkeit als Maler ward dadurch aufs Neue belebt, insofern nun sein Name allgemeiner bekannt wurde, und sich Kunstfreunde aus der Ferne mit Aufträgen zu Gemälden an ihn wendeten. Der hervorragendste seiner Gönner war Karl XII. von Schweden, für welchem er im Jahre 1700 die Schlacht von Narwa malte. Nun begannen sich auch die Augsburger wieder lebhafter für ihn zu interessiren, ja ihre neuerwachte Kunstliebe ging so weit, daß man beschloß, eine Akademie zu errichten, die unter Rugendas' Direction im Jahre 1710 ins Leben trat. Die Belagerung seiner Vaterstadt durch die Franzosen im Jahre 1703 ließ er nicht vorübergehen, ohne aus diesem verhängnißvollen Ereignisse für seine künstlerischen Zwecke großen Nutzen zu ziehen. Keine Gefahr scheuend, beobachtete er die Gefechtsmomente aus der Nähe, und diese gefahrvollen Studien nach der Natur brachten sein Talent zur vollen Reife. Seine Darstellung wurde feuriger, unmittelbarer und von hinreißender Lebendigkeit in der Wiedergabe des momentanen Eindrucks. Seit 1735 begann er zu kränkeln und geistesschwach zu werden; sein Tod erfolgte im Mai 1742.

Rugendas hatte drei Söhne, Georg Philipp d. j., Christian und Jeremias Gottlob, die sich alle der Kupferstecherkunst zuwandten. Die meisten seiner Bilder sieht man in der Galerie zu Braunschweig, einzelne in Dresden, Berlin. Eins seiner berühmtesten Gemälde, die Belagerung von Wismar, befindet sich im Museum zu Kopenhagen. Die Zahl

*) Der ersten Reihe, die 1698 erschien, gab er den Titel Capricci, der zweiten 1699 erschienenen den Namen Diversi pensieri.

seiner radirten Blätter beläuft sich auf dreißig. Von seinen Schülern hat sich nur August Querfurt aus Wolfenbüttel (1696—1761) vorzugsweise durch seine Jagdstücke einen Namen gemacht. Die Bilder dieses in Wien verstorbenen Künstlers, die sich durch ein klareres Colorit aber geringere Kraft der Darstellung von denen seines Meisters unterscheiden, trifft man nur selten in öffentlichen Galerien an.

Kaum geringern Ruhm als Rugendas erwarb sich der durch seine zahlreichen Kupferstiche bekannte Thiermaler Johann Elias Riedinger, der 1695 zu Ulm geboren, im Jahre 1767 in Augsburg starb. Sein Bestes leistete er in der Darstellung von Hirschen und andern Jagdthieren; doch ist seine flotte Zeichnung selten ganz correct. Seine Gemälde sind nicht häufig; das bemerkenswertheste darunter dürfte ein von Hunden verfolgter Hirsch in der Kasseler Galerie sein.

Ist das Genrebild ohne einen gesunden und energischen Zug zur realistischen Auffassung nicht zu denken, und seine Pflege deshalb ein wirksames Correctiv für einen in hohle Manier ausgearteten Idealismus, so wird das gleiche Princip naturgetreuer Detaillirung des Zufälligen und Aeußerlichen auf die Bildnißmalerei angewandt nothwendig zu häßlicher Maskenhaftigkeit führen. Das Portrait darf niemals eine prosaische Abschrift dessen sein, was das körperliche Auge bei näherer Betrachtung der menschlichen Physiognomie an der Oberfläche derselben wahrnimmt. Geschieht dieses, so entsteht eine Haut-Malerei, die einen unangenehmen, bei Köpfen alter Männer und Frauen selbst bis zum Widerwärtigen sich steigernden Eindruck hervorrufen muß, ähnlich wie ihn etwa die in unsern Tagen beliebten lebensgroßen Photographien bewirken, an denen sich alle Hautporen und Fältchen mit den feinsten Härchen und Aederchen erkennen lassen. Solcher Art sind großen Theils die in der That mit photographischer Gewissenhaftigkeit ausgeführten Köpfe des zu seiner Zeit allgemein bewunderten und noch jetzt in Ansehung der meisterhaften Technik staunenerregenden Balthasar Denner. Dieser eigenthümliche Künstler wurde 1685 in Hamburg geboren, wo er zuerst von einem unbedeutenden Maler aus Altona im Aquarelliren unterrichtet ward. Dann kam er, ähnlich wie sein großer Landsmann Schlüter, in jungen Jahren nach Danzig, um bei einem dortigen Künstler die Oelmalerei zu erlernen. Der um die Zukunft seines Sohnes besorgte Vater veranlaßte diesen jedoch, die Künstlerlaufbahn aufzugeben und sich dem Handelsstande zu widmen. Trotzdem blieb Denner

seiner Kunst mit Liebe zugethan und nahm in Berlin, wo er in ein kaufmännisches Geschäft trat, die ihm gebotene Gelegenheit wahr, in freien Stunden den akademischen Unterricht zu genießen. Seine erstaunlichen Anlagen und Fortschritte blieben nicht unbemerkt und schon im Jahre 1708 sah er sich im Stande mit Portraitmalen einen sehr einträglichen Erwerb zu erzielen. Am meisten förderte ihn die Gönnerschaft des Herzogs Christian August von Holstein-Gottorp, der sich im Jahre 1709 von ihm malen ließ und bald darauf ein umfängliches Hof- und Familienbild mit einundzwanzig Figuren bei ihm bestellte. Dieses von Denner mit großer Sorgfalt, aber noch mit breitem Pinsel ohne die ihm eigene widrige Detaillirung ausgeführte Gemälde, welches sich auf dem Schlosse Gottorp befindet, war der Grundstein seines Ruhmes und seines Glückes. Von Stadt zu Stadt, von Hof zu Hof, wohin er kam, fand er von Stund an eine freigebige Kundschaft, die ihm seine Arbeit mit schwerem Golde lohnte. Die meisten deutschen Fürsten ließen sich von ihm malen. Auch in Holland und England nahm man ihn mit der größten Auszeichnung auf und zahlte willig die hohen Preise, die er forderte. Zuletzt in Diensten des Herzogs von Mecklenburg starb er in Rostock im Jahre 1749.

Gemälde von Denner sind selten, und die große Anzahl derselben läßt vermuthen, daß ihm die Arbeit trotz der scheinbar großen Mühe leicht von der Hand ging. Das Non plus ultra seiner mikroskopischen Hautstudien an alten Köpfen sieht man im Wiener Belvedere in dem Bildniß einer alten Frau, welches von Karl VI. zu einem sehr hohen Preise erworben wurde. Ansprechender durch den wärmeren Ton der Farbe ist das ebenda befindliche Seitenstück eines alten Mannskopfes. Fast in allen größeren Galerien als Berlin, Dresden, Paris, St. Petersburg, München sind Dennersche Bildnisse anzutreffen. Man hat auch von seiner Hand einige radirte Blätter.

Einer ähnlichen Richtung folgte der aus Mainz gebürtige Christian Seibold (1697—1768), Kabinetsmaler der Kaiserin Maria Theresia.

Von den übrigen deutschen Portraitmalern des 18. Jahrhunderts verdient noch Anton Graff, der Freund Chodowiecky's, besondere Erwähnung. Er stammte aus Winterthur, wo er 1736 geboren wurde, und lebte seit 1766 als Hofmaler in Dresden, wo er im Jahre 1813 starb. Seine Bildnisse athmen Leben, sind voll Ausdruck und Charakter. In der Kraft und Klarheit der Farbe und der geschmackvollen Anordnung geben sie den besten französischen Portraitstücken jener Zeit nur wenig nach.

Unter den wenigen deutschen Landschaftsmalern des vorigen Jahrhunderts hat Jakob Philipp Hackert durch die Göthe'sche Biographie eine nicht ganz verdiente Verherrlichung erfahren. In Prenzlau im Jahre 1737 geboren, sah er auf weiten Reisen einen großen Theil des nördlichen und südlichen Europa und starb in Florenz im Jahre 1807. In Betreff seiner Lebensschicksale sei hier auf die Göthe'sche Schilderung verwiesen. In seinen Werken erhebt sich Hackert selten über die eigentliche Vedute. Es fehlte ihm die schöpferische Kraft der Phantasie, weshalb auch seine Versuche das Momentane eines Ereignisses darzustellen nicht glücklich ausfielen. Man möchte es deshalb fast bedauern, daß die Kaiserin Katharina das Opfer einer Fregatte nicht scheute, um dem Künstler eine Vorstellung von dem Auffliegen eines großen Schiffes zu geben, damit er im Stande sei, für sie eine Reihe von Seeschlachten zu malen. Die meisten Bilder Hackert's sind hart, trocken und bunt in der Farbe der Vorgründe, wogegen ihm die Fernen gemeiniglich besser gelangen. Zwei seiner Brüder widmeten sich ebenfalls der Landschaftsmalerei. Von seinen zahlreichen Gemälden ist in fast jeder öffentlichen Sammlung das eine oder andere anzutreffen, noch häufiger sind seine Sepiazeichnungen, von denen er eine wahre Unzahl angefertigt hat.

Nicht so bekannt sind einige andere deutsche Landschafter, welche der idealistischen Richtung zugethan waren, wie der in München thätige und daselbst geborene Franz Joachim Beich (1665—1748), der auch als Kupferätzer viel Talent bekundete. Sodann Christian Ludwig Agricola aus Regensburg (1667—1719), der wie der vorerwähnte hauptsächlich im Sinne Poussins componirte. In Anbetracht seiner zahlreichen, zum Theil — wenn man von der figürlichen Staffage absieht — mit Geschmack und Einsicht ausgeführten Radirungen gehört noch in die Reihe dieser Künstler der Dichter Salomon Geßner aus Zürich (1734—1788). Eine ganz vereinzelte Erscheinung in dieser Zeit ist der Architekturmaler Ernst Morgenstern aus Rudolstadt (1737—1819), der hauptsächlich Innenansichten von Kirchen darstellte, aber gegen die ältern niederländischen Vertreter dieser Gattung begreiflicherweise sehr zurücksteht.

Englische Künstler des 18. Jahrhunderts.

Joshua Reynolds.
Thomas Gainsborough.
Richard Wilson.
William Hogarth.
Benjamin West.
Thomas Lawrence.
John Flaxman.

In der Zeit Oliver Cromwells und seiner fanatischen Kriegsknechte ward der Kunst in England der Stempel der Abgötterei, des Baalsdienstes aufgedrückt. Kein Gemälde, welches die „zweite Person der Dreieinigkeit“ oder die Mutter Maria darstellte, entging dem Verderben, und ward ein Gemälde gefunden, das die erste oder dritte Person der Trinität abbildete, so wurde der Besitzer getödtet und der Ort, wo das „Götzenbild“ gefunden war, der Erde gleich gemacht.

Die Folge dieses Zelotismus war, daß die biblische Malerei und mit ihr die Profanhistorienmalerei vom englischen Boden verschwand. Im Parlament ward zu Ende des XVII. Jahrhunderts darauf hingewiesen, daß England eine beklagenswerthe Einbuße erlitten habe, — da Künstler, gleich denen, welche in Stephens Chapel die großartigen Wandbilder malten, gar nicht mehr aufzufinden seien. Die Hochkirche triumphirte indeß über die schüchtern hervortretenden Kunstfreunde und errang selbst noch im Jahre 1773 den traurigen Sieg: daß die englischen Maler, welche die Mauern der St. Paulskathedrale in London mit biblischen Compositionen schmücken wollten — wohl zu bemerken, ohne Geld zu verlangen — schroff abgewiesen wurden.

Es währte lange, bevor in England solche Gemälde, welche heilige Geschichten in vorprotestantischer Weise auffaßten, auch nur erträglich gefunden wurden. Man ließ bei den „katholischen“ Meisterbildern nichts mehr als die Vollkommenheit der Technik und die Kunst der Anordnung gelten. Den Ausdruck der Figuren zu loben würde bis tief in das achtzehnte Jahrhundert herein einer indirecten Anerkennung katholischer Lehrsätze gleich gekommen sein.

Wie in Holland, so riß auch in England die Reformation in die auf der Heiligengeschichte ruhende Historienmalerei eine gähnende Lücke. Die Geschichtsmalerei erscheint, wo sie noch vorkommt, in äußerster Ernüchterung. Mythologische und allegorische Darstellungen, Schilderungen von Hof- und Staatsactionen traten an ihre Stelle. Der Begriff, welcher sich bei dem englischen Volke über „Idolatry“ oder Götzendienerei festsetzte, drückte die Malerei auf die tiefste Stufe herab. Es fehlte wenig, so wären die Engländer bei dem islamitischen Grundsatze angekommen, daß es eine Verhöhnung der göttlichen Schöpferkraft sei, Menschen bildlich darzustellen. Die reiche und stolze Verbindung der englischen Architektur mit Malerei und Sculptur löste sich auf; kahle Inschriften sollten in den Tempeln die Gebilde der Kunst ersetzen, und bald sank vor dieser barbarischen Ansicht die Malerei in ihre Anfänge zurück. Anstatt der lebensvollen, kräftig schaffenden Künstlergenossenschaften älterer Zeit erscheinen nur einzelne Maler, die in der Ausübung ihrer Kunst an die, jeder kirchlichen Revolution trotzende, Eitelkeit des begüterten Theiles der Nation gewiesen waren.

Hans Holbein und Van Dyck hatten in England das Portrait großen Styls in die Mode gebracht. Es war das Bildniß, welches die englische Kunst vor dem völligen Untergange rettete. Es ist eine eigenthümliche Fügung, daß die genannten beiden Großmeister des Portraits die beiden extremsten Punkte in der Auffassung von Bildnissen repräsentiren. Holbein gab mit großer Genauigkeit das Detail und formte seine Bildnisse vom Einzelnen zum Ganzen aufsteigend, — während Van Dyck den Gesammtausdruck auffaßte und nur so viel Detail zeigte, wie, ohne Beeinträchtigung der Gesammtwirkung, gegeben werden konnte.

Die englischen Portraitisten, welche jenen Meistern folgten, waren daher, der Natur ihrer Vorbilder nach, vor einer einseitigen Richtung im Bildnisse geschützt.

Die geistige Erhebung eines Van Dyck vermochten die wenigsten seiner englischen Epigonen, und dann nur selten, zu erreichen. Sie hielten sich zum Ersatze an Holbeins Naturabschriften. Selbst in der Zeit der tiefsten Versunkenheit der Kunst blieb jedoch das Streben zu erkennen, wenn auch nicht in den Köpfen, so doch in der malerischen, auf die Herstellung eines geschlossenen Bildes zielenden, Anordnung, Van Dycks Malweise aufrecht zu erhalten.

Ein getreuer Nachahmer Van Dycks war William Dobson (1610 bis 1646). In den Bildnissen und Familienscenen dieses Malers weht

ein an die Venetianer und Rubens erinnernder Hauch. Er führt einen freien, saftigen Pinsel, setzt pastos auf, ist warm in den Schatten und zeigt in den Lichtern die volle Kraft der Palette. Es lassen sich zwei Malweisen Dobsons unterscheiden. In seiner ersten und bessern Periode legte er die Hauptwirkung in seine breit gehaltenen Localtöne; dann aber geht er immer mehr zur Weise Van Dycks über, versucht der Lichtwirkung die Herrschaft zu geben und künstelt an der Wiederholung und Weiterführung der Farben, wie solche dem Van Dyck frei in der Hand lagen. Zuletzt malte Dobson, wie es ihm seine augenblickliche Laune eingab, um rasch viel Geld zu verdienen. Er vermochte eine treffende Aehnlichkeit zu erzielen; dennoch sind seine, wegen ihrer Treue am meisten ausgezeichneten, Bilder keineswegs seine besten Leistungen.

Vorzüglich ist Dobsons Portrait des Prinzen Ruprecht von der Pfalz, des Grafen von Montrose, das Familienbild von Sir Thomas Brown. Auch Dobsons Eigenbildniß in der Sammlung Buckingham zeigt Kraft und Feinheit. Einigermaßen seltsam berührt das Portrait des Earls von Peterborough, Henry's Mordaunt. Der Graf ist von einem Pagen begleitet, welcher das, in Van Dyckscher Weise ungeheuerliche, Roß am Zügel hält. Ein Engel präsentirt dem gewappneten Krieger den Helm. Merkwürdig aber ist der Versuch Dobsons, einen biblischen Stoff darzustellen, indeß er eine reiche Anzahl von Portraitfiguren in Action setzte. Es war die Geschichte der Ehebrecherin aus den Evangelien, welche in dieser barocken Weise gemalt wurde. Die Damenbildnisse Dobsons leiden an einer großen Familienähnlichkeit. Der Maler suchte die Gesichter zu verschönern und gerieth hierbei in den Typus der Van Dyckschen Madonnen hinein. Dieser Meister, welchen Reynolds ungewöhnlich hoch schätzt, führte, wegen seines Hanges zur Verschwendung, ein unruhiges Leben; derselbe mußte sogar die damals schrecklichen Räume des Fleet, oder des Schuldgefängnisses, kennen lernen.

Aus der Wüstenei, welche sich am Ende des siebzehnten Jahrhunderts in der englischen Kunstgeschichte eröffnete, ragen nur einzelne, meist verkümmerte Erscheinungen hervor. Kunstwerke waren zu einem Artikel geworden, den man fertig importirte. Namentlich war es Holland, welches in England einen immer wichtiger werdenden Markt für seine Bilder fand. Durch diese, meist räumlich kleinen, Gemälde gewannen die Engländer Geschmack an den Miniaturdarstellungen. Das Bildniß ladet aus vielen Gründen zu einer Malerei en miniature förmlich ein.

Waren die lebensgroßen Bildnisse in England bis dahin gesucht gewesen, so wandte man sich jetzt mit Vorliebe den Miniaturen zu. Der berühmteste Vertreter dieser Portraitmalerei ist Samuel Cooper (1609—1672). Er verstand es meisterlich, die Haltung der Portraitfiguren Van Dycks nachzuahmen. Wir finden bei Cooper sogar Bildnisse, welche völlig Copien der Portraits Van Dycks sind, und nur andere Gesichtszüge besitzen. Wie sein großes Vorbild wußte Cooper das Haar, besonders in freien Locken, mit Virtuosität zu behandeln. Seine einst so sehr gerühmte Färbung der Gesichter läßt sich heute nicht mehr beurtheilen, da die meist auf Elfenbein gemalten Bildnisse vergilbt und trocken erscheinen. Coopers Bildniß des Lords Protector von England (gestochen von Vertue) ist weltbekannt geworden. Selbst die Pariser fanden Coopers Arbeiten elegant, und hier wie an einigen kleinen Hofhaltungen Deutschlands, im Haag und in Brüssel machte Cooper sehr lohnende Geschäfte.

Viel tiefer als Samuel Cooper steht sein Zeitgenosse und Rival um die Gunst des feinen Publicums, Peter Lely, eigentlich Peter van der Faës (1618—1680). Lely ist ein Westfale, in Soest geboren, empfing aber in Haarlem bei Grebber seine Bildung. Im Fache der Landschaft ein geschmackvoller Künstler, dagegen talentlos für die Historie, erkannte Lely, als er mit Wilhelm von Oranien 1641 nach London kam, daß ihm hier nur seine Handfertigkeit für das Portrait nützen könne. Seine Bildnisse besaßen eine feine Tournure im Geschmack jener Zeit, empfahlen sich durch ihre arkadischen Spielereien, wie Lely denn die Damen gern als Nymphen, in leichte, phantastische Gewänder gehüllt, malte, und zeigten ein sehr zartes Colorit. Trotzdem, daß Lely sehr selten sich die Mühe gab, eine genaue Aehnlichkeit mit den Originalen zu erzielen, kam der Maler bald in die Mode und ward in seinem Atelier förmlich bestürmt. Man schrieb ihm das Geheimniß der Grazie zu, und er wurde deshalb nicht weniger geschätzt, als es sich herausstellte, daß seine Portraits von Männern regelmäßig mißlangen. Lely war viel zu leichtfertig, um sich an die Gesichtszüge des Originals zu binden und lieferte mehr Phantasiebildnisse, deren Unähnlichkeit vielleicht bei Damen, gewiß aber nicht bei Männern zu übersehen war. Daß Lely getreu sein konnte, wenn er wollte, beweist indeß sein vorzügliches Portrait Oliver Cromwells, „auf Befehl," wie Lely sagte, „mit allen Reizen der Narben, Blattergruben, Runzeln und Warzen des Originals ausgestattet." Dieser Maler verstand es, sich reich zu machen. Er ward zum Baronet erhoben, erhielt den Gehalt eines Chamberlain Karls II. und lebte wie die Mit-

glieder der hohen Aristokratie. Dennoch hinterließ er ein bedeutendes Vermögen, sowie eine Gemäldesammlung und ein Cabinet für Kupferstiche, Zeichnungen ꝛc., welche bewiesen, daß Lely in der Kunst einen bei weitem bessern Geschmack besaß, als er durch seine eigenen Werke zu vertreten für gut fand. Von seinen Schülern konnte kein einziger zu der hohen Stellung Lely's sich emporarbeiten.

Ein Landsmann nahm den Platz Lely's als englischer Modenmaler ein. — Gottfried Kneller (1648—1723) in Lübeck geboren. Kneller ist auf jeden Fall eine eigenthümliche Erscheinung — ein geborener Maler, mit blitzschneller Beobachtung, feinstem Sinn für Formen und Färbung, und ausgestattet mit einer Handfertigkeit wie Giordano und Rubens. Was er leistete, steht in gar keinem Verhältniß zu seiner glücklichen Begabung. Kneller verstand sich auf die Kunst der großen Meister; aber er hat nur in seiner Jugend einen Anlauf genommen, seine Lieblinge, Tizian und Annibale Caracci nachzuahmen. Er war viel zu sehr für sich und seine Person, die allerdings von nicht gewöhnlicher Schönheit war, eingenommen, als daß er es für nothwendig gehalten hätte, sich ernsthafte Studien aufzuerlegen. Daß er ein Maler war, betrachtete Kneller nur als einen seiner vielen persönlichen Vorzüge, unter denen seine Kenntniß der Dichter verschiedener Nationen von ihm selbst sehr hoch angeschlagen wurde.

Kneller empfing in Holland, namentlich bei Bol seine Vorbildung. Die charakterlose, flache Art der Geschichtsauffassung dieses Meisters hatte Kneller völlig inne, als er nach Italien ging und hier einsehen lernte, was Historienmalerei eigentlich sagen wolle. Er wandte dem schwer erringbaren Ruhme eines Geschichtsmalers entschlossen den Rücken, und fest überzeugt, daß ein Tizian im Grunde auch nichts weiter, als ein Bildnißmaler gewesen sei, beschloß der junge Mann, sich lediglich auf das Portrait zu verlegen. Bereits in Italien lieferte er mehrere Bildnisse, welche schnell seinen Namen bekannt machten, so daß er, als er durch Deutschland zurück reiste, mit Bestellungen von ausgezeichneten Personen überhäuft wurde. Mit seinem ältern Bruder Hans Zacharias kam Gottfried Kneller 1675 in London an — auf dem Felde, wo er ununterbrochene Triumphe feiern sollte.

Zunächst war es seine fast unglaubliche Fertigkeit, seine Schnellmalerei, welche die Aufmerksamkeit der Aristokratie auf ihn zog. Er vollendete in anderthalb Stunden ein Kniestück in Dreiviertel-Lebensgröße, ein Brustbild in der Hälfte dieser Zeit. Karl II. war neugierig, den jungen Mann malen zu sehen und befahl, daß Kneller und Lely zu gleicher Zeit ihn por-

traitiren sollten. Kneller's Bild, und zwar ein wohlgetroffenes, war beendet, als Lely seine Skizze mit Mühe fertig gebracht hatte. Es war besonders die Damenwelt, welche Kneller in Mode brachte. Walpole sagte: man habe es so sehr bequem gefunden, sich während der Sitzungen in den cavaliermäßigen Maler zu verlieben.

Bald ward Kneller indeß wirklich ein Cavalier — König Wilhelm ernannte ihn zum Ritter, welcher Würde später die Baronetschaft hinzugefügt wurde. Kneller hat gewiß an tausend Portraits von Fürsten, Fürstinnen, Würdenträgern, reichen Adeligen und berühmten anderen Personen geliefert. Zu seinen besten Portraits gehört dasjenige Gibbons, Lords Crew, Addisons, Nelsons, Lady's Peterborough, Peters I. von Rußland. Er selbst behauptete, ein getaufter, reicher Chinese habe ihn bei der Sitzung am meisten interessirt und das Portrait dieses Mannes sei sein Meisterwerk.

Kneller malte, je mehr er liefern mußte, desto schlechter. In seiner ersten Zeit gelang ihm der charakteristische Ausdruck trefflich; seine Farbenführung war harmonisch und reich. Späterhin nahmen seine Bildnisse ein modisches, widerwärtiges Lächeln an, das sich nur in den aufwärts gezogenen Mundwinkeln zeigte. Eine weitere Eigenthümlichkeit bemerken wir darin: daß die Kneller'schen Portraits, mögen sie darstellen, wen sie wollen, stets bei genauer Betrachtung an des Künstlers Eigenbildniß erinnern. Er malte seine eigenen Augen und genirte sich nicht im mindesten, der Königin, deren Nase er für unedel hielt, seine eigene Nase, welche sehr hübsch geformt war, ins Antlitz zu malen.

Es ist eine unsagbare Nichtigkeit in dieser künstlerischen Thätigkeit Knellers. Er selbst gestand dies zuweilen offen zu, wie sehr er es auch sonst liebte, sich herauszustreichen. „Ich hätte müssen hungern, keine Pferde und Damen zum Spielzeuge haben und ich wäre der erste Maler der Welt geworden, während ich jetzt bloß der erste Maler Englands bin“, sagte Kneller. Zuletzt machte er seine Portraits völlig fabrikmäßig. Perrücken, Hüte, gestickte Westen, Röcke, Manchettes, Frisuren, Spitzengarnituren, Damenroben standen schablonenmäßig auf der Leinwand. Kneller malte die Gesichter und Hände hinein und das Bild war fertig. Dennoch verminderte sich die Achtung seiner Zeitgenossen für diesen eigenthümlichen Künstler nicht im geringsten. Nach Knellers Denkmal in der Westminsterabbey in London muß er ein Fürst der Künstler gewesen sein, wie denn auch „Raphaels Grabschrift“ in englischer Sprache auf seinem Grabmale prangt.

Es war Gottfried Kneller, welcher zuerst den Gedanken aussprach, durch eine Akademie der Künste ein großartiges Kunstleben in England heraufzuführen. Knellers Zeit war jedoch vorüber und obgleich er die Anfänge des Unternehmens erblickte, die Kunst in England gleichsam aus dem Kern heraus durch Schulen zu verjüngen: so konnte er selbst, der durch so viele unnütze Arbeiten selbst unnütz Gewordene, doch nirgend mehr energisch fördernd eingreifen. —

Die Figurenbilder der englischen Malerei im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zeigten eine entschiedene Neigung für Darstellung solcher Scenen, wie sie die damaligen Dichter und Belletristen darzustellen liebten — Scenen aus dem ländlichen und häuslichen Leben voll zarter, schmelzender Empfindung, die Ausübung löblicher Tugenden durch zierlich gekleidete Figuren, das bukolische stillgenügsame Sein von idealisirten Dorfschönen und Hirten, welche sich indeß auffallend genug von den französischen Arkadiern unterschieden. Ueberhaupt hat der arkadische Unsinn mit seinem kraftlosen Gefühlskitzel, welcher in Frankreich und Deutschland blühte, weder in der englischen Malerei noch in der Literatur dieses Landes ein entscheidendes Uebergewicht zu erringen vermocht.

Während James Thornhill (1676—1734) und seine Schüler mit großer Mühe strebten, historische Bilder zu schaffen — nüchterne, unfertige Productionen, an welche der öffentliche Geschmack sich durchaus nicht gewöhnen wollte — traten zwei Landschaftsmaler auf, und rissen die Aufmerksamkeit an sich. Es waren Wilson und Gainsborough, welche den Muth hatten, mit Landschaftsgemälden im großen Styl vorzutreten.

Neben diesen beiden Malern erschien gleichzeitig ein Dritter, von welchem es — hört man die Engländer selbst — noch heute nicht unwidersprechlich ausgemacht ist: ob er wirklich ein Maler war. Das ist Hogarth! Dieser echt englische Genius zeigte sich so eigenartig, daß er eine besondere Kategorie repräsentiren muß. Kein Holländer hält sich genauer als Hogarth an das von der Natur Gegebene. Die Darstellung desselben genügt diesem Meister jedoch nicht; — seine aus dem Leben gegriffenen Figuren sind zugleich Träger moralischer Intentionen. Hogarth ist Charakter- und Seelenmaler, einem Fielding, Smollet, Vanbrugh und Molière ebenbürtig. Er stellt possenhafte Scenen neben seine erschütterndsten Vorgänge. Seine Komik hat jedoch stets einen tieferen Gehalt, als die bloß lächerliche Erscheinung seiner Figuren. Hier weht ein Hauch von Shakspeares Humor — specifisch englisch und doch durch die Universalität seiner Anschauungen von Menschen

und Welt für alle Zeiten und Nationen verständlich geworden. Hogarth steht allein gleich einem glänzenden Phänomen; er erscheint in der englischen Kunst ohne Vorgänger, ohne ebenbürtigen Nachfolger.

Zu diesen drei Malern kommt der Vierte — bei weitem nicht gleich den Dreien den Stempel englischer Nationalität tragend, und dennoch unendlich einflußreicher auf die Kunst seines Heimatlandes, als seine genannten drei Kunstgenossen. Dies ist Joshua Reynolds, der englische Ludovico Caracci oder, wie Winckelmann sagte, der englische Anton Raphael Mengs. Reynolds vermochte es, dem Kunstleben Englands für eine geraume Zeit den Stempel seiner eigenen künstlerischen Richtung aufzudrücken. Dieser Künstler ist der bewegende Punkt der englischen königlichen Akademie, und die Akademie ihrerseits ist das Centralorgan für das ganze englische Kunstleben im achtzehnten Jahrhunderte.

Das akademische Princip in England ist um Vieles älter, als die königliche Akademie selbst. Die englischen Künstler waren bescheiden genug, um die Meinung zu fassen, daß ihre vereinzelten Kräfte nicht zureichen würden. in ihrer spröden Heimat eine Blüte der Kunst, würdig derjenigen des Continents, herbeizuführen, eine Corporation aber würde einen genügend starken Einfluß gewinnen, um den englischen Volke zu imponiren. Anderwärts gingen die Kunstschulen aus den Wirken großer Meister hervor — in England stiftete man eine Kunstschule, um große Meister heranzubilden. Lord Halifax hielt den Künstlern, welche eine Akademie zu bilden beabsichtigten, das Schicksal anderer Kunstschulen entgegen. Mailand gebar keinen zweiten Leonardo da Vinci; St. Lukas zu Rom verwaiste mit Raphaels Tode; die Akademie zu Parma versank, nachdem Coreggio schied, und Venedig, Ferrara, Modena, Florenz, Neapel, Frankreich und Spanien konnten ähnliche Resultate aufzeigen. Die englischen Künstler glaubten jedoch nicht an historische Gründe, wo sie einen Widerstand der Regierung aus politischen und confessionellen Ursachen zu sehen meinten, und verfolgten consequent ihren Plan, bis die Akademie constituirt wurde.

Dies Institut ist für die englische Kunstgeschichte von solcher Wichtigkeit, daß hier das Aufkeimen desselben mit einigen Worten erwähnt werden muß. Im Jahre 1711 gab es in London eine Malerschule, deren Haupt Gottfried Kneller war, während Vertue, der Kupferstecher, als Zeichenmeister fungirte. Zu dieser Schule kamen um die Zeit von 1724 noch zwei andere: Sir James Thornhill eröffnete eine Schule in seinem eigenen Hause auf Coventgarden, und der Herzog von Richmond gründete eine zweite Schule

zu Whitehall Privy Gardens. Es war Thornhill, welcher zuerst forderte, daß eine königliche Akademie gegründet werde. Nach Thornhills Tode sammelte Michael Moser die verwaisten Schüler und öffnete wiederum Schulsäle in Greyhound Court, Arundel Straße. Hier war es, wo William Hogarth erschien und von der Lebensfähigkeit der Schule eine so gute Meinung gewann, daß die ganze Kunstschülerschaft sich vereinigen und nach Peters Court, Martins Lane, übersiedeln konnte. Die Akademie bestand damals aus 141 Mitgliedern. Zu diesen gehörte auch Joshua Reynolds. Die erste akademische Arbeit war die Decoration des Findlingshospitals, wodurch die Akademie von vorn herein sehr populär wurde.

Die gesetzliche Constitution der Akademie erfolgte. Es waren vier und zwanzig Directoren sammt einem Präsident zu erwählen. Gemeinschaftliche Ausstellungen wurden eröffnet, welche im Publicum das ungewöhnlichste Interesse erregten. Gleich vom ersten Jahre an aber brachen unter den Mitgliedern wahrhaft erbitterte Streitigkeiten aus. Die Directoren wollten nicht statutenmäßig nach einjähriger Amtsführung ausscheiden und übten, anstatt Gesetz und Billigkeit aufrecht zu erhalten, die rücksichtsloseste Tyrannei. Der General-Staatsanwalt de Grey mußte einschreiten. Es wurden sechzehn Mitglieder gesetzlich excludirt. Diese aber wußten König Georg III. zu überreden, daß die Maler-Akademie durchaus republikanische Geheimzwecke verfolge, und der leichtgläubige Monarch hob daher die Akademie auf und gründete eine königliche Akademie, deren Mitglieder die Zahl von vierzig nicht übersteigen sollten. Damit hatte, wie Reynolds später öffentlich aussprach, „eine Institution festen Boden gewonnen, welche ihrer Natur nach dem Aufschwunge der englischen Kunst aufs äußerste hinderlich sein mußte.“ Allerdings erwies sich die königliche Akademie als eine Corporation, die zu gewissen Zeiten die englische Kunst monopolisirte und das Emporkommen unabhängiger Talente nicht selten mit Erfolg zu hindern suchte.



Joshua Reynolds.

(1723—1792.)

Joshua Reynolds, der erste und zugleich der einflußreichste aller Präsidenten der königlichen Akademie zu London, wurde 1723 zu Plimpton S. Mary in Devonshire geboren. Man kann Reynolds mit vollem Rechte als das Haupt der englischen Malerschule betrachten. Seine Principien der Kunst wirken noch heute nach, und sogar viele derjenigen englischen Maler, welche Sir Joshua für eine alte Perrücke erklären, können nicht umhin, durch ihre Werke den Ansichten dieses Meisters fortwährend Zugeständnisse zu machen.

Reynolds begann seine Laufbahn mit der Bildnißmalerei und über diese ist er, wenn man genau untersuchen will, niemals hinaus gekommen. Er verliert die Vorbilder seiner Jugend, Van Dyck und Holbein niemals aus den Augen, und die klarsten seiner Kunstprincipien halten in den allermeisten Fällen ganz genau die Richtung auf einen dieser beiden Meister inne.

Die hervorragendste Seite seines Wesens entschleierte sich erst, als Reynolds in Rom seine Studien begonnen hatte. Er war damals sechsundzwanzig Jahre alt. Nachdem er längere Zeit mit dem bloßen Anschauen der gefeiertsten Kunstwerke sich beschäftigt hatte, kam er zu der Ueberzeugung, daß er, gemäß den Forderungen, welche er nunmehr an sich stellen mußte, niemals ein großer Maler werden könne. Er entschloß sich, nicht mehr zu malen, sondern das Geheimniß der Schöpfung des Schönen, wie solches ihm aufgegangen, mit Worten zu verkündigen. Begeistert begann Reynolds schon damals jene außerordentlich feinen, tief empfundenen Betrachtungen über berühmte Gegenstände der Kunst angesichts derselben aufzuschreiben, welche Betrachtungen später in seinen „Discourses“ eine so große Wirkung ausüben sollten. Vieles, was Reynolds über einzelne Kunstwerke sagt, ist niemals besser gesagt worden. Schwächer ist der Künstler, wo er es unternimmt, über die Kunst im Allgemeinen und die Wissenschaft des Schönen zu sprechen.

Reynolds ist ein überwiegend kritischer Geist. Seine Productionskraft hält mit seiner Befähigung für die Kritik und für die Bildung einer Methode der Kunstausübung den Vergleich nicht aus. Er war für den Eklekticismus geboren, wie Lodovico Caracci, wie Raphael Mengs. Um den merkwürdigen Künstler auf kürzeste und eindringendste Weise kennen zu lernen, stellen wir denselben zunächst als Lehrer der Kunst hin.

Er ging von dem Grundsatze aus: daß der Schüler die Wirkung der Natur zu erreichen streben müsse. Diese Wirkung sei durch die bloße Naturnachahmung nicht zu erreichen. Sie beruhe in der Erkennung des Schönen in der Natur, auf welches alle Wirkung auf die Gedanken und Empfindungen des Beschauers zurückgeführt werden müßten. Die Gesetze der Erscheinung der natürlichen Gegenstände lägen der künstlerischen Naturnachahmung zum Grunde; die Gesetze der Erscheinung des Schönen in der Natur seien jedoch mit viel größerer Schwierigkeit aufzufinden. Zufällig wohl könne die Naturnachahmung auch das eine oder andere der Gesetze der schönen Erscheinung zur Anschauung bringen, — für den Künstler sei dies aber nicht genügend. Er würde, da das Schöne nie ohne Beimischung von einer Menge von Trivialem oder Häßlichem in der Natur erscheine, seine beste Kraft auf unwürdige Nebendinge verwenden. Das Auffinden der Erscheinungsgesetze des Schönen in der Natur übersteige die Kräfte des Einzelnen. Die Werke der großen Künstler, vom Alterthum herab bis auf die Neuzeit führten den Beweis, daß der Natur nur allmälig ihr Geheimniß

der Erscheinung des Schönen abgerungen worden sei. Die einzige Anleitung, das Naturschöne zu erkennen, sei in den Werken der großen Meister gegeben. Ohne diese würde sich der Künstler die ungeheure und dennoch unfruchtbare Arbeit aufladen, alle begeisterten Entdeckungen der großen Meister aus eigener Kraft noch ein Mal zu machen. Es sei kein anderes Mittel, künstlerisch die Natur zu erkennen, um sie künstlerisch nachahmen zu können, als das Studium der großen Meisterwerke, wo das verstreute Naturschöne concentrirt und alle an sich bedeutungslosen Zufälligkeiten auf die Erreichung eines künstlerischen Zwecks bezogen seien. Die Freiheit des Geistes sei durch diese Methode nicht beschränkt. Er könne und solle erhabene Gedanken verfolgen; aber in der Wahl der Mittel, um seine Ideen künstlerisch zur Anschauung zu bringen, sei er an Das gebunden, was die großen Meister in der Natur als schön aufgefunden haben. Erst Der, welcher in der Kunst das Schöne erkannt habe, könne hoffen und unternehmen, sich dem Naturschönen Aug' in Auge gegenüber zu stellen. Es scheine eine ungeheure Aufgabe, die verschiedenartigen Erscheinungen des Schönen in tausenden von guten Kunstwerken zu studiren. Der Schüler aber werde, so wie sein Schönheitsgefühl sich mehr und mehr entwickele, finden daß die Principien der schönen Erscheinung nicht zahlreicher und mannigfaltiger, sondern geringer an Zahl und größer an Einfachheit sich darstellten. Es sei nur die verschiedenartige Anwendung dieser Principien, wodurch deren Erkennung dem Schüler erschwert werde.

Dies ist der Eklekticismus vom reinsten Wasser. Reynolds hat, wie hieraus hervorgeht, keinen Begriff von der empfundenen Idee, von dem künstlerischen Gedanken, welcher im Innern des Künstlers mit der Form zugleich geboren erscheint. Es ist ihm nie eingefallen, daß in einem wahrhaften Kunstwerke Idee und Form durch den schöpferischen Act im Innern des Künstlers von vornherein so fest verschmolzen sind, daß von einer Trennung nicht die Rede sein kann. Bei aller Schönrednerei, deren Reynolds im hohen Grade fähig ist, läßt sich doch die klägliche Impotenz nicht verbergen, welche in der Methode liegt, einen Gedanken aufzustellen und die künstlerischen Erscheinungsmittel sich aus allen Ecken und Enden einzeln zusammen zu suchen.

So viel ist indeß gewiß, Reynolds besaß persönlich eine angeborene Empfindung, einen höchst feinen Geschmack für das Schöne. Er fand leicht das Unschöne, Geschmacklose heraus, und wußte seine Methode meisterhaft zu gebrauchen, um alles Fehlerhafte ins Licht zu stellen und auszuscheiden.

Seine detaillirten Vorschriften lassen sich fast nie bestreiten; aber der große Mangel ist der, daß bei Reynolds Alles sich auf die negative Seite neigt; daß sein Geist, seine Empfindung keiner solchen Erhebung fähig waren, um das Positive des Schaffens zu erkennen und zu fühlen.

Es ist bei diesem so einflußreichen Künstler wohl der Mühe werth, einige seiner unveränderten Worte wiederzugeben, um die Vorstellung von seiner künstlerischen Innerlichkeit so deutlich wie möglich zu machen. Hier zeigt sich der, in musivischer Weise arbeitende, Kritiker im klarsten Lichte.

Reynolds sagt: Die Kunst in ihrer Vollendung ist keineswegs prunkend. Sie liegt verborgen und bildet ihre Effecte, als wären solche von selbst entstanden. Es ist das eigentliche Studium und die Arbeit des Künstlers, die verborgene Ursache der Schönheit herauszufinden und hieraus sich Grundsätze für sein eigenes Verfahren zu bilden. Solche Prüfung ist eine fortwährende Uebung unserer höchsten Geistesfähigkeiten — vielleicht ebenso groß, wie die Thätigkeit des Künstlers, dessen Werke studirt werden. Der weise und urtheilsfähige Nachahmer soll sich nicht mit der bloßen Beobachtung Dessen, was die unterscheidenden Merkmale der verschiedenen Manieren eines großen Meisters bildet, begnügen, sondern er geht in die Erfindung der Composition ein, betrachtet, wie die Massen von Licht verwendet sind; er untersucht die Mittel, wodurch der Effect hervorgebracht ist und prüft, wie einzelne Theile in der Tiefe des Gemäldes sich verlieren, andere kühn hervorspringen, und wie alles Dieses fortwährend sich ändert und abwechselt, je nach Inhalt und Plan des Werkes. Er bewundert nicht die Harmonie des Colorits allein, sondern untersucht, weshalb die eine Farbe die andere hebt. Er durchforscht die Tinten und prüft, aus welchen Farben sie bestehen, bis er eine klare und bestimmte Einsicht in Dasjenige gewonnen hat, wodurch die Harmonie und Trefflichkeit der Färbung gebildet wird. Es ist nur auf diesem Wege möglich, immer weiter zur Vollkommenheit vorzuschreiten und die Principien in der Ausübung unserer Kunst zu erweitern und zu verbessern.*)

Joshua Reynolds war der Sohn eines Geistlichen und empfing eine sorgfältige, gelehrte Vorbildung. Noch sehr jung, konnte er eine einmal gehörte Predigt aus dem Gedächtniß wiedergeben. Das Dociren schien ihm angeboren; aber auch der Hang zum Zeichnen. Der Vater zeigte einst die Zeichnenmappe des Knaben einem Freunde und bemerkte dabei: Dies hat

---

*) Notes on Dufresnoy.

der Taugenichts Joshua aus purer Faulheit gemacht. Joshua selbst sagte im späteren Leben: Wenn ich ein Maler geworden bin, welcher das Große erkennt, ohne selbst Großes schaffen zu können, so habe ich deshalb Richardsons Theorie der Malkunst anzuklagen. Richardson hatte meinen Sinn für den Lehrvortrag wie für das Zeichnen zugleich getroffen und ich erinnere mich nicht, je wieder einen Eindruck von ähnlicher Stärke empfangen zu haben.

Der Zufall wollte es, daß Reynolds seine Laufbahn als Kunstschüler mit Copiren alter Italiener begann. Hudson, ein mittelmäßiger Maler in



Der schlangenwürgende Herkules. Nach Reynolds.

London, dessen Geschäfte schlecht gingen, hatte eine Art Copirfabrik eingerichtet und versorgte das emporschießende Pilzgeschlecht der unwissenden englischen Kunstsammler mit falschen italienischen Bildern. Joshua eignete sich vorzüglich für die Wiedergabe von Guercino's, Maratti's und Batoni's Arbeiten und ward stark von seinem Meister in Anspruch genommen. Joshua behauptete, daß es eine schmeichelerische Einbildung sei, wenn er meine, daß seine Einsicht in die Geheimnisse des Colorits werthvoller oder förderlicher sei als der Instinct, welcher ihn einst belehrt habe, jene Italiener bis auf die feinsten Nuancen wiederzugeben.

In die Heimat zurückgekehrt, malte Joshua Bildnisse, meist von Officieren der Flotte, Stück für Stück eine Guinea, mit aufgeklebtem Blattgold für die Achselknoten und Knöpfe. In Gefahr, verloren zu gehen, kam er wieder nach London und studirte Van Dyck und Coreggio. Ein Bild des Seehelden Rodney, welchen Reynolds nur ein Mal gesehen hatte, erregte die Aufmerksamkeit der hohen Flottenofficiere, unter denen sich Lord George Keppel des Künstlers sehr lebhaft annahm. Reynolds hatte Recht, wenn er behauptete: Gleich der Britannia selbst verdanke er seinen Ruhm nur Seiner Majestät unüberwindlicher Navy.

Keppel, Earl von Albemarle, erhielt 1749 Ordre, an der Spitze eines Geschwaders nach dem Mittelmeere zu segeln. Er nahm Joshua Reynolds auf sein Flaggenschiff und setzte ihn zu Livorno ans Land. In Rom empfing Reynolds hinreichende Unterstützung von seinen vornehmen Gönnern, um sich ganz seinen Studien hingeben zu können. Raphael, bei welchem Gedanke und Form so untrennbar erscheinen, blieb dem zukünftigen Lehrer der eklektischen Methode stets fremd; dagegen faßte er für Michel Angelo eine bis ins späte Alter dauernde Vorliebe. „Ich ahme ihn blos deshalb nicht nach," sprach Reynolds, „weil er unnachahmlich ist." Daß Joshua stets in Gefahr war, den Palmavecchio und Bassano nachzuahmen, bemerkte er dagegen nie. Annibale Caracci, seiner Theorie nach Reynolds so außerordentlich geistesverwandt, war für ihn nur ein Vorbild für die Zeichnung.

Gleich mit seinem ersten Portrait (dasjenige des Earls von Albemarle) warf Reynolds nach seiner Rückkehr von Rom alle seine Nebenbuhler nieder. Lely und Kneller waren mit einem Schlage obsolet geworden. In schneller Folge häuften sich die Bestellungen von Portraits hochgestellter Personen, obwohl die Preise unglaublich rasch stiegen. Ein einziger Trost blieb Reynolds' Neidern — gewiß konnte er, da er bis dahin noch keine Damen portraitirte, keine Bildnisse weiblicher Personen malen! Es zeigte sich jedoch, daß Joshua Frauen, und besonders Kinder, noch bei weitem vollendeter, als Männer, darstellte. In der That fehlt in dem Verzeichnisse der Portraits dieses Künstlers fast keine einzige berühmte und hochgestellte Schönheit jener Zeit. Obgleich manches Mannsportrait kraftvollen Ausdruck und deutliche Charakteristik besitzt, kann man doch im Allgemeinen die weiblichen Bildnisse dieses Künstlers für seine besten Leistungen halten. Je einfacher Reynolds bei seinen Damenportraits zu Werke ging, je weniger er ein „Bild" zu machen sucht, desto größer ist seine Wirkung, wie bei dem Portrait der von ihm leidenschaftlich verehrten Angelica Kauffmann. Bei dem allegorischen Arrange-

ment vieler seiner Damenbildnisse gelangt Reynolds jedoch zur Frostigkeit, ja oft bis zu völligstem Ungeschmack, wie bei folgenden Bildern: Lady Bunbury, den Grazien opfernd, Lady Eliza Keppel, dem Hymen opfernd, Marchioneß Townshend, Mrs. Gardener und Mrs. Beresford — drei Schwestern — dem Hymen opfernd, Miß Elliot als Juno, Lady Montague als Hebe &c. Gräßlich ist Miß Siddons, mit den Furien zur Seite, als tragische Muse.

Am besten gelangen Reynolds Bildnisse von Kindern, welche meist auf zwangloseste Weise sich zu Genrebildern gestalteten. „Bei Kindern," sagte Reynolds, „kann man dreist die Natur abschreiben, denn sie selbst giebt hier Form und Inhalt in schönster Vereinigung." Die Bilder dieser Art müssen als das Vollendetste gelten, was Reynolds überhaupt gemalt hat. Weltbekannt ist sein „Stachelbeeren-Mädchen", welches, ein Körbchen im Arme, den Beschauer anblickt. Ebenso wirksam ist der „Hirtenknabe", der „Schulknabe", die „Mausefalle" — ein Mädchen mit einer Maus, — „der kleine Venetianer" u. s. w. Hier tritt Reynolds mit aller Wärme und Harmonie der Färbung auf, deren er fähig war, während in den Bildnissen das Colorit mehr stumpf ist, vielleicht um den Anschein des Prahlerischen zu vermeiden. Ein sehr bekanntes, obwohl geziertes Kindesbild ist auch dasjenige des betenden, kleinen Samuels, welchen der Lichtstrahl vom Allerheiligsten des Bundeszeltes trifft. Die Lichtführung ist ganz in Rembrandts Art.

Ueber eine genrehafte Auffassung kommt Reynolds nirgend hinaus. Höchstens kann man sagen, daß er der sogenannten heiligen Conversazione der Italiener, namentlich Tizians, in seinen biblischen Historienbildern sich näherte. Er gab in seiner „Heiligen Familie", welches Stück die englische Nationalgalerie besitzt, im vollen Ernste ein Historienbild, bewies damit aber, daß die lebengebende Kraft, das Herauskehren einer activen Innerlichkeit, ihm nicht eigen war. Reynolds', in besonderen Schriftwerken gefeierte, Bilder für die Fenster der Capelle von New College zu Oxford, die Verkündigung der Geburt Christi, die Cardinaltugenden, darstellend, sind ganz genremäßig. Der Meister gab übrigens seine Schwäche in der Historie mit liebenswürdiger Aufrichtigkeit öffentlich zu, führte jedoch als Grund dieser Unvollkommenheit die Schwierigkeit an, auch da noch „correct" in der Zeichnung zu sein, wo der Künstler für die letzte Berichtigung seiner Gebilde die Natur selbst nicht zu Rathe ziehen könne. Es fehlte weniger an Correctheit der Zeichnung, als an Größe der Conception, an der Kraft, zweckgerecht Empfindungen darzustellen.

Dieser Künstler, von seinen Zeitgenossen außerordentlich hoch gefeiert und eben so außerordentlich bezahlt, hat eine große Fruchtbarkeit entwickelt. Er war in den höchsten Kreisen eine geachtete Persönlichkeit, konnte ein aristokratisches Haus machen und dennoch seiner Erbin über 100,000 Pfund Sterling hinterlassen. Er ward baronisirt und wird daher von den Engländern noch heute sehr oft „Sir Joshua" — ohne weitere Erwähnung des Eigennamens — genannt.

Reynolds hat als Präsident der Akademie durch seine gelegentlichen Vorträge, welche zum Theil gedruckt erschienen, wie durch seine anderweiten Schriften großen Einfluß auf die Kunstanschauung der Engländer ausgeübt Seine „Seven Discourses," London 1778, deutsch Dresden 1781, seine „Notes on Ch. A. Dufresnoy's Art of painting," London 1783*), seine Beiträge zu dem Werke: The life of Raffaelle da Urbino, London 1815, so wie die Sammlung anderweiter Reden, Reisebemerkungen, Memoirs u. s. w. sind lange für England das Kunstevangelium gewesen und erst die allerneueste Künstlergeneration des Inselkönigreichs ist zu der Ueberzeugung gelangt, daß mit Sir Joshua's Principien die Höhe der Kunst schlechterdings nicht erreicht werden könne. Es ist von strengen Beurtheilern gesagt: Sir Joshua's Verdienst reiche nicht weiter, als daß er das Portrait in England zum Genre hinübergeführt habe; — wir halten dies für ein glänzendes Ehrenzeugniß für Reynolds, den eigentlichen Begründer einer englischen Malerschule, die freilich anfangs — der Natur der Sache nach — fast gar nichts Nationales aufzuweisen hatte.

*) Dufresnoy's Lehrgedicht ist ursprünglich französisch.

Richard Wilson.

(1713—1782.)

Bei der Wiedergeburt der Malerei in England war es die Darstellung von Personen und menschlichen Figuren, welche am meisten die Aufmerksamkeit der Nation auf sich zog. Wir wissen heute, daß sich auf diesem Felde — wenn der ganz und gar eigenartige Hogarth ausgenommen wird — die geringste Originalkraft kund gab. Man braucht durchaus keine besondere Vorliebe für landschaftliche Darstellungen zu besitzen, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, daß Alles, was der Meister des englischen Eklekticismus, Reynolds, malte, an originalem Kunstwerth hinter den Gemälden des britischen Claude Lorrain, — Richard Wilson, zurücksteht. Allerdings zeigt Wilson nur ausnahmsweise Scenerien der britischen Inseln — denn er, wie so ungemein viele Landschafter seiner und späterer Zeit, war in dem Irrthume, daß nur Italien die malerischen Stoffe für landschaftliche Darstellungen besitze — aber dennoch stempelt die ganze Stimmung der Gemälde Wilsons diese als echt englisches Product. Stanfield, der berühmte Landschafter, äußerte zum Altmeister Turner, den er glücklich in einem seiner Verstecke an der englischen Küste entdeckt hatte: „Mir kommt Wilson vor, wie ein Claude Lorrain, dessen Farbe zu sehr abgedämpft oder verblichen ist.“ — „Das sagen Sie“, bemerkte Turner; „andere Leute sind anderer Meinung. Wilson hat englische Luft, englisches Licht, zeigt oft undeutliche Umrisse, schmelzende Uebergänge der Localtinten. Ist das nicht Alles echt englisch? Warum sollte Wilson nicht ein eben so guter Engländer sein, wie ich es bin?“ —

In der Abwesenheit der Gewalteffecte, in der klaren, harmonischen Anordnung, in der fein empfundenen Einfachheit, sowie in dem mit Vorliebe tief gelegten Horizont, welcher eine überwiegende Entfaltung der Luftregion gestattet, zeigt Wilson oft Aehnlichkeit mit dem Lothringer; der Charakter der Lichtführung, die Luftperspective sind jedoch verschieden. Im Detail ist Wilson außerdem viel naturwahrer, als Claude, der bekanntlich erst spät direct nach der Natur zeichnete; — und was die perspectivische Construction betrifft, von welcher Claude wenig verstand, so ist ihm Wilson unbedingt überlegen.



Landschaft, nach Wilson.

Dieser Künstler war, gleich seinem glänzend vom Schicksal begünstigten Zeitgenossen und Freunde, Reynolds, der Sohn eines Geistlichen. Auch Wilson lernte Latein und las Virgils unsterbliche Schilderungen des Landlebens. Als Knabe schon zeichnete er Bäume, Thiere, Häuser, menschliche Gestalten mit, an einem Ende verkohlten, Stäben auf die weißgetünchten Wände der älterlichen Wohnung. Die Heimat, Montgomeryshire, ist reich an friedlich-reizenden Landschaften, deren tiefen Eindrucks sich Wilson erst als erwachsener Jüngling erinnerte.

Der Anfang seiner Künstlerlaufbahn, welche so bitter für ihn werden sollte, führte Wilson zu dem damals unvermeidlichen Portrait. Sein erster Lehrer war der Miniaturist Wright. Wilsons Portraits trafen jedoch den herrschenden Geschmack nicht. Edwards schreibt ihnen große Vorzüge, eine

kraftvolle, mannhafte Behandlung zu. So viel läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß Wilson die scharfe Concentration des Lichts, die breiten, massigen Schatten liebte. Seine Portraits des Prinzen von Wales und des Herzogs von York verschafften dem Künstler, und zwar erst in dessen fünf und dreißigstem Jahre, die Mittel, Italien zu besuchen. Hier ward Wilsons Farbengebung eine ganz andere und ohne einen verhängnißvollen Zufall würde er einen Weg, wie etwa Sir Joshua Reynolds, gemacht haben.

Er ging eines Morgens zu dem Maler Zuccarelli und mußte sehr lange auf dessen Nachhausekunft warten. Zum Zeitvertreib nahm Wilson Stift und Reißbret und zeichnete die Landschaft, auf welche das Fenster den Blick gestattete. Zuccarelli war erstaunt über diese Offenbarung, wo eigentlich die eminente Stärke des Talents seines Freundes liege. Wilson von seinen anderen künstlerischen Freunden bestürmt, warf das Portraitiren bei Seite und verlegte sich auf die heroische Landschaft. „Er wußte selbst über die reizenden Landschaften Italiens einen neuen Zauber zu verbreiten", sagte ein Kunstkenner. „Er machte sich die Vorzüge der Meister eigen, und behielt die Kraft, der Natur getreu zu sein."*) Anton Raphael Mengs hielt Wilson für eine Erscheinung ersten Ranges und malte sein Bildniß, für welches er eine schöne Landschaft als Gegengabe erhielt. Vernet erwiederte einem seiner englischen Bewunderer: „Wollen Sie gerecht sein, so gestehen Sie, daß Ihr Landsmann Wilson ebenso gut und noch saftiger malt als ich."

Im Jahre 1755 kam Wilson nach London zurück, und schlug sein Atelier im Coventgarden auf. Gleich sein erstes Bild für die erste Ausstellung der englischen Künstler: „Der Tod der Niobe", diente nicht dazu, die hohen Erwartungen von Wilsons Leistungen zu rechtfertigen. Wilson sah ein, daß er den Schwerpunkt in seinen Bildern auf die Landschaft verlegen müsse. Eindruck machte dagegen seine Ansicht von Rom, von der Villa Madama aus. Wilson ward Akademiemitglied; aber seine Landschaften brachen sich dennoch keine Bahn. Während die Landschaften der namenlos gewordenen Modemaler, eines Barret, Smith, Chichester, die „Spinatschüsseln, mit geschälten Eiern belegt", wie Wilson sagte, ihren Verfertigern 2000 Pfund Sterling und mehr im Jahre einbrachten, mußte sich Wilson in die Hand gewinnsüchtiger Bilderhändler geben und für Spottpreise verkaufen. Als er einem dieser Blutsauger ein neues Gemälde anbot,

*) Allan Cunningham.

zeigte ihm dieser eine halbdunkle Kammer. „Ihr wißt, Dick“, sagte der Händler, „daß ich gern gefällig bin; — aber hier findet Ihr alle Eure Bilder, die ich seit drei Jahren von Euch kaufte.“

Wilsons Verhältnisse wurden nach und nach drückend, und unwiederbringlich dahin waren die Zeiten „seiner grünen Weste mit Goldtressen“. Seinen Ceyx und Alkyone soll er, welcher sich immer mehr dem Trunke hingab, für ein Pot Bier und die Rinde eines Stilton-Käses gemalt haben. Wilson ward völlig verbittert, sein so sanftes Gemüth verwilderte gleich seiner äußern Erscheinung. Er zog sich in einen Winkel Londons, in eine Dachstube in Tottenham Court Road zurück. Hier fand ihn sein alter Freund, Sir William Beechey. „Eine Staffelei und wenige alte Pinsel, ein Stuhl und ein Tisch, eine Bettstatt mit alten Kleidungsstücken, ein Stück Brod und ein Pot Bier, das war Alles, was dem greisen Künstler übrig geblieben war.“ Er mußte zuweilen noch eingehende größere Bestellungen abweisen, weil er es nicht über sich gewinnen konnte, zu gestehen: daß er nicht die Leinwand zu dem zukünftigen Bilde bezahlen könne.

Durch den Tod eines Bruders erhielt Wilson im Alter eine kleine Farm in Denbigshire; — sonst wäre der Künstler verhungert. Inmitten grüner Wiesen und dichter Feldhecken, unter weitschattenden Bäumen, fast immer spazieren gehend und sehr selten noch den Stift ergreifend, brachte Wilson seine letzten Tage hin. Eines Tages kam sein Begleiter, ein kleiner Hund, allein von den Wiesen zurück — den Meister hatte der Schlag gerührt. Er starb im vollen, schönen Frühlinge, im März 1782.

Von seinen Hauptwerken nennen wir: Die Villa des Maecen zu Tivoli; Ansicht des Po; Tempel des Bacchus; Hadrians Villa; Langollen Brücke; Castell von Dinas Bran; Tempel der Venus zu Baja; See von Nemi; Grabmal der Horatier und Curiatier; Küste von Baja; der Morgen.

Fueßli sagt von Wilson: Er malte stets voll Wahrheit und mit feinem Geschmack. Er besaß eine außerordentlich vielseitige Schöpferkraft: hier ist er ein Adler, welcher auf Wolken schwebt, dort ein Zaunkönig, der, auf einem Dornzweige sitzend, sein einfaches Lied pfeift.

Thomas Gainsborough.

(1727—1788.)

Zwischen Reynolds und dem armen Wilson steht ein von seinen Zeitgenossen hoch gefeierter Künstler, **Thomas Gainsborough**. Er vertritt die Figurenmalerei und die Landschaft. Gainsborough steht in der Darstellung von bloßen Figuren unter Reynolds; in der reinen Landschaft unter Wilson. Er hat seine Kraft in der mit Figuren erscheinenden Landschaft. Staffage und Landschaft ergänzen sich bei Gainsborough gegenseitig und er versteht es, gleich den Boths — mit denen dieser Künstler mehrere Aehnlichkeiten hat — die Wirkung der beiden, bei ihm gleichberechtigten Factoren so genau zu bemessen, daß weder die Staffage noch die Landschaft ein fühlbares Uebergewicht besitzt.

Gainsborough geht einen wichtigen Schritt weiter als Wilson. Ihm konnte die Nachahmung der Italiener selbst von den Unwissenden nicht vorgeworfen werden, weil Gainsborough mit besonderer Vorliebe wirklich englische Landschaften (really english Scenery) darstellte. Gainsborough ist in Wahrheit Autodidakt. Das Beste, was er kann, hat er ohne Lehrer gelernt. Bereits als Knabe konnte er portraitiren. Seine Beobachtung war so schnell und scharf, daß er einen fliehenden Gartendieb so ähnlich zeichnen konnte, daß der Mann sofort aufgefunden wurde. Von Kindesbeinen an mit den Boden- und Pflanzenformen seiner Heimat, Suffolk, genau bekannt, hatte er keinen Sinn für die Landschaften des Südens, und als er im zwölften Jahre anfing, sich nach Meistern in der Landschafterei umzusehen, da war es (außer dem bald bei Seite gelegten Wynants mit

seinen trockenen Bildern) Ruysdael und Hobbema, welche Gainsborough zum Muster nahm. Obgleich Gainsborough die genaueste Kenntniß des Details besaß, so liebte er dennoch nicht, zu sehr in Einzelheiten einzugehen. Er verstand es jedoch vortrefflich, dieselben in ihrer Massenerscheinung so zu malen, daß die Vorstellung erweckt wurde, das Detail sei in der That aus-



Bauernkinder. Nach Gainsborough.

geführt vorhanden. Dies ist hauptsächlich bei seinen Weichhölzern, bei Linden und Birken zu bemerken. In seiner spätern Periode ging Gainsborough hier jedoch mehr mechanisch zu Werke. Der Baumschlag wurde zu wollig.

Die vordern Gründe sind bei diesem Künstler mit Kraft und Saftigkeit gemalt. Er hat zuweilen duftige, nebelnde Fernen, giebt aber oft auch den stumpfen Ton, welcher von einer zu schwer mit Wasser gesättigten Luft

herrührt. Das Nationalmuseum hat von Gainsborough die „Tränke" (watering Place): Kühe saufen am Bach und Bauerkinder spielen an dem baumbewachsenen Felsen. Der „Marktkarren", auch in der Nationalgalerie, ist der Virtuosität wegen, mit welcher das durch die Bäume einfallende Lichterspiel behandelt ist, bemerkenswerth; die Staffage, der Gemüsewagen, mit den beiden frischen Mädchen oben drauf, die beiden Jungen neben dem Wagen, sowie die Figuren des vordersten Grundes, sind voll Lebenskräftigkeit. Der „Wäldler im Sturm" darf der ergreifenden Wirkung wegen vielleicht noch höher als jene beiden Staffagelandschaften gestellt werden. Einen ungeheuern Erfolg errang der Maler durch seine „Kinder am Strande", welche ruhig dem Toben der Brandung des Meeres zusehen. Man könnte noch viele Bilder Gainsboroughs nennen, in denen die Menschenwelt aufs innigste mit der Landschaft verbunden erscheint; wir begnügen uns jedoch die „Bauernfamilie" unter prachtvoller Baumgruppe, die „Windmühle", das „Zigeunerlager", aufzuführen.

Gainsborough malte viele und gute Bildnisse, unter denen der „Blaue Knabe" besonders genannt zu werden verdient, weil das Bild gemalt wurde, um, der Theorie Sir Joshua's zuwider, den Beweis zu führen, daß eine kühle Tinte in einem Gemälde herrschen kann, ohne daß das Colorit widerwärtig wird.

Mit Gainsborough beginnt der eigenthümliche Charakter englischer Landschaftsmalerei, welche, genau mit dem Genre und dem Thierstück verbunden, der am meisten nationale Zweig der Kunstausübung zu werden bestimmt war.



William Hogarth.

(1697—1764.)

Mitten in das Ringen der Engländer, von dem Portrait und den Anfängen des Genre aus den Weg zu den höheren Regionen malerischer Darstellung zu finden, brach kometenartig eine Erscheinung ganz beispielloser Art hinein — William Hogarth. Die Werke dieses merkwürdigsten aller britischen Künstler gehören einer Richtung an, für welche die ganze Kunstgeschichte vor ihm nur wenige Bilder verschiedener Maler aufzuweisen hat. Für Hogarth paßt, wie für den andern weltbekannten William — Shakspeare — kein fremder Maßstab; ihre Werke tragen ihren eigenen Maßstab in sich. Während Hogarths künstlerische Zeitgenossen einen kläglichen Mangel an Originalität und Erfindungsgabe offenbaren, ist Hogarth Original vom Kopfe bis zu den Füßen und giebt nichts als Selbsterfundenes. Indeß andere Maler dürftige Ideen nur zu oft als Grundlage für mühsam ausgearbeitete Gemälde benutzen, ist Hogarth so reich an Ideen, daß er nur das unumgänglich Nothwendige thut, um dieselben in die künstlerische

Erscheinung treten zu lassen. Seine Mitgenossen mühen sich ab, die richtige Methode zu finden, um im Geiste der Meister Italiens zu malen; — Hogarth wirft jedes Studium über Bord und hält sich lediglich an die Naturbeobachtung. Und als Hogarth nach bereits errungenen Erfolgen auf die Grille verfällt, die Fundamentalsätze plastischer Aesthetik zu ergründen, führt er, außer für seine Unfähigkeit, die Aufgabe zu lösen, den Beweis nur dafür: daß seine plastische Aesthetik nicht den geringsten Antheil an seinen unsterblichen Werken gehabt habe.

Ueber wenige Maler ist mehr geschrieben worden, als über Hogarth. Glücklicher als er war Niemand jener Meister; denn die Beurtheiler und Commentatoren Hogarths zählen, der Hauptsache nach, zu Schriftstellern vom ersten Range. Wir nennen hier nur Walpole, Lamb und Lichtenberg. Jeder dieser Kritiker hat den Künstler vollständig begriffen; jeder aber gewinnt den Werken Hogarths eine andere Seite ab. Walpole ist von lebhaftester Einbildung, höchst gegenständlich. Seine Bemerkungen sind die eines klugen Weltmannes. Lamb hat es mit der Phantasie und Erfindung des Künstlers zu thun. Daneben hat dieser Schriftsteller, wie die Engländer sich ausdrücken, den „philosophischen" Gehalt der Werke Hogarths im Auge. Er geht genau auf das Ursächliche der Compositionen ein, um den Vorwurf abzuweisen, als wenn Hogarth nur willkürlich eine Anzahl auffallender Figuren zusammenstelle, und führt den Beweis, daß die Werke Hogarths an Ideenreichthum mit den Werken der größten Meister den Vergleich aushalten. Der satirische, komische Zug im Wesen Hogarths ist Lamb dagegen völlig entgangen.

Lichtenberg, einer der witzigsten Köpfe Deutschlands, hat besonders die ihn selbst berührende Seite von Hogarths Werken hervorgehoben. Alles, was Hogarths Schöpfungen an Witz und Scharfsinn, an Satire, Komik oder Possenhaftigkeit enthalten, hat Lichtenberg ausgesprochen und dabei Gelegenheit gefunden, seinen eigenen Reichthum auf diesem Felde auf das glänzendste zu entfalten. Hogarth zeigt hier eine der Eigenschaften Falstaffs: durch seinen Witz denjenigen Anderer hervorzulocken. Ohne Frage hat Lichtenberg Vieles in Hogarth gewaltsam verarbeitet, um selbst gehörig zu Worte kommen zu können, und der alte William würde mächtig gestaunt haben, wenn er das Buch seines großen Commentators gelesen hätte —: dennoch dürfen wir Deutschen gestehen, daß die beiden größten englischen Beurtheiler Hogarths weit hinter Lichtenberg zurückgeblieben sind, insofern es sich um ein tieferes Eingehen in die innere Natur des seltsamen Genius

des Künstlers handelt. Wenn Lamb, neben welchem Walpole als sehr leicht erscheint, den Fehler begeht, in Hogarth selbst da noch den strengen Sittenrichter zu finden, wo der Künstler, augenscheinlich oft zu seinem eigensten Vergnügen, seiner Neigung für das Possenhafte die Zügel schießen läßt, so ist Lichtenberg völlig entschuldigt, wenn er selbst da noch Komik herausspürt, wo Hogarth als eine Art moralischen Rachegeistes mit Keulen dreinschlägt.*)

Hogarth ist ein Charakter- und Sittenmaler und folgt hier dem gewöhnlichen Gange der Auffassung von Personen und socialen Zuständen. Absonderlichkeiten, Thorheiten, Laster und Verbrechen, sowie sociale Mißstände aller Art besitzen die Eigenschaft, viel mehr in die Augen zu fallen und die Aufmerksamkeit rege zu erhalten, als Züge seelischer Vortrefflichkeit, Tugenden, oder das stille Fortschreiten der sittlichen Welt zu höheren Stufen. Eine Störung der Ordnung macht sich leichter bemerklich, als die Ordnung selbst. Das Gute, mehr noch das sittlich Große zu erkennen und in die Empfindung aufzunehmen, setzt einen Aufschwung unserer Gedanken und Gefühle voraus, dessen wir bei der Auffassung des Gegentheils selten bedürfen. Die Verkörperung des empfundenen sittlichen Gedankens, oder die Darstellung des Schönen ist aber nur durch die activste Erhebung des Innern zu erreichen.

Gewiß besitzt Hogarth ein starkes Gefühl für moralische Trefflichkeit, für bürgerlich löbliche Eigenschaften und Zustände; der Aufschwung zum Idealen aber fehlt ihm ganz und gar. Wenn er diesen Aufschwung versucht, sinkt er jedesmal kläglich zu Boden. Wie Milton großartig in seinem „Verlorenen Paradiese" erscheint und an dem „Wiedergewonnenen Paradiese" scheitert, so kann Hogarth, oft mit schrecklichem Pathos, zeigen, wie der Mensch Paradiese verliert —; die Ansicht des Paradieses selbst zu geben, liegt außer seiner Macht.

Blättern wir die reiche Folge von Hogarths Werken aufmerksam durch, so drängt sich uns die Bemerkung auf, daß seine Begriffe vom Guten

*) Werke über Hogarth: „Hogarth moralised," von John Trusler; „Essay on Prints," von Gilpin; „Lettres de Mr. Rouequet, pour expliquer les estampes de Mr. Hogarth;" „Anecdotes of Painting in England," von Horace Walpole; „Hogarth illustrated," von John Ireland; „Explanation of several of Mr. Hogarth's Prints", anonym; „Lamb's Essay on Hogarth;" „Biographical Anecdotes." von Nichols. Hierzu kommt das Hauptwerk von G. C. Lichtenberg. Neuerdings erschien: William Hogarth und seine Zeit, — Erklärungen von Hogarth in der Form von Novellen zu der Heirath nach der Mode, dem Wege des Liederlichen, der Buhlerin rc. von Adolph Görling.

und Schönen nicht direct aus der Auffassung des Guten und Schönen gebildet sind, sondern aus den Vorstellungen des Verwerflichen und Häßlichen entstehen. Er sieht und weiß nur Das, was nicht sein soll und hieraus muß der Schluß gemacht werden auf Das, was sein soll.

Zwischen einem solchen Künstler und den großen Meistern der Italiener und ihren Nachfolgern liegt eine weite Kluft. Während die Altmeister das Auge durch Formen voll Schönheit und Majestät bezaubern, durch die Pracht und den Schmelz der Farbengebung und die große Entfaltung von Lichtern und Schatten ergötzen, kommt es dem malenden ethischen Kritiker zu allernächst darauf an, deutlich zu sein, um völlig verstanden zu werden. Hier liegt seine großartige Kraft. Niemals hat ein Maler oder Zeichner deutlicher gesprochen als Hogarth. Seine Formen dienen ihm zum erschöpfenden Ausdrucksmittel, um das Innere des Menschen — nicht wie ihn die Natur bildete, sondern wie ihn die Gesellschaft mit ihren Schwächen, Irrthümern, Thorheiten und Lastern verdarb — dem Beschauer darzulegen. Andere Maler schufen ihre Bilder für das Betrachten derselben — Hogarth gab Bilder, damit sie „gelesen" werden sollten. Lamb erzählt eine Geschichte, welche das schlagendste Urtheil sammt der höchsten Anerkennung in Bezug auf Hogarths Werke in sich schließt. Ein Gentleman ward gefragt, welches seine Lieblings**schriftsteller** seien? Er antwortete: „Der Erste ist Shakspeare; der Zweite Hogarth."

Hogarth ward zu London am 10. November 1697 geboren. Sein Vater hielt im Kirchspiele von St. Martin, auf Ludgate, eine Trivialschule und vererbte, wie der Künstler später sagte, das Talent zum Schulmeistern auf den Sohn im vollen Maße. Sehr nothdürftig im Zeichnen vorgebildet, ward William bei einem Graveur in die Lehre gegeben und mußte hier Petschafte und Wappen auf hochadelige silberne Schüsseln, Teller und Eßbestecke graviren. Hogarth schrieb dem Umstande, daß er das Zeichnen mit dem scharfen Stichel habe lernen müssen, die Festigkeit seines Striches zu. Dann brachte ihn ein Verwandter nach der Kunstschule in St. Martins Lane, wo er frischweg Acte zeichnen mußte. „Ich hatte gleich eine Vorempfindung," erzählte der Künstler, „daß ich hier sehr wenig lernen würde. Der Eingang in die Akademie war so enge, düster und niedrig, daß man in ein Gefängniß zu gehen glaubte, — und viel mehr war die Akademie in der That nicht. Die alte Magd mit dem Besen in der Hand stand an der Thür und ließ zwei kleine Pudel, einen weißen und einen schwarzen,

ihre Kunststücke machen, wobei sich der Besen, auch eine Art von Pinsel, sehr wirksam erwies."

Vom Jahre 1723 an stach Hogarth für Buchhändler Illustrationen, Titel, Vignetten. Hier sind seine siebzehn Bilder für eine Duodezausgabe des „Hudibras" zu nennen. Dieser Arbeiten herzlich müde, griff Hogarth zu Pinsel und Palette und malte Portraits. Mit Vorliebe führte er Bestellungen auf Familienbilder aus. Seine „Wanstead Abbey" stammt aus jener frühen Zeit. Dies Bild erinnert in mancher Beziehung an die Arbeiten Watteau's, wenn auch die delicate Färbung des Franzosen fehlt. In ähnlicher Manier erscheint auch der Blick vom Mall in den St. James Park. Der Künstler war indeß dieser überdelicaten Malerei bald überdrüssig und fing wieder zu portraitiren an. Seine Bildnisse zeigten aber allgemach einen immer stärker hervortretenden Fehler — sie wurden zu sehr ähnlich gefunden. Hogarth lieferte Portraits, welche als unbarmherzige psychologische Offenbarungen angesehen und häufig von den Bestellern nicht angenommen wurden. In jene Zeit fällt die Geschichte von dem Bilde eines Edelmannes, das zurückgesandt wurde und dann von dem erbosten Künstler als das Portrait eines Pavians ausgestellt werden sollte.

Damals wohnte Hogarth in South Lambeth und verkehrte viel mit Mr. Tyers, dem Eigenthümer von Vauxhall. Hogarth entwarf den Plan für die Decoration des später weltberühmt gewordenen Gartens, brachte eine Menge von Gemälden, Transparents u. s. w. an, und lieferte die meisten Zeichnungen selbst.

Im Jahre 1730 trat, nach Hogarths Urtheile, das wichtigste Ereigniß seines Lebens ein. Der Künstler, kaum noch genannt, war so kühn gewesen, sich in die Tochter des Malers Sir James Thornhill, welcher in Coventgarden eine Kunstschule hatte, zu verlieben und sich mit dem schönen Mädchen ohne Wissen der Aeltern zu verloben. „Hogarth ist der talentloseste Schlingel, der mir noch vorgekommen ist!" rief Thornhill, als seine Gattin zu Gunsten der Liebenden reden wollte. Die Dame schwieg; aber sie spielte ihrem Gemal einige Tage später die ersten drei Blätter von Hogarths „Weg der Buhlerin" in die Hände. Thornhill gerieth außer sich vor Bewunderung und ward sehr bald der aufrichtigste Freund seines Schwiegersohnes.

Der „Weg der Buhlerin" machte ein ungeheures Aufsehen. Die dritte Platte erschien zuerst; in heftigster Spannung sah das Publicum der Veröffentlichung der anderen Blätter entgegen. Als das gezeichnete Drama fertig vorlag, gab es keinen gebildeten Menschen in ganz England, welchem

William Hogarths Name noch unbekannt gewesen wäre. Der Künstler giebt in sechs Blättern Scenen aus dem Leben einer Unglücklichen, welche, der Verführung anheim gefallen, das Laster zu ihrem Gewerbe macht, von Stufe zu Stufe sinkt und, von Elend und Krankheit dahingerafft, fast wie ein Thier verendet. Hogarth war noch nicht in seiner vollen Kraft, als er das Leben Katy Clears zeichnete. Die Blätter schließen sich noch nicht so fest zusammen, wie in dem „Weg des Liederlichen", oder in der „Heirath nach der Mode". Man sieht in dem „Wege der Buhlerin" gleichsam nur die Marksteine der zurückgelegten Bahn, während die Zwischenglieder fehlen. Auf der ersten Platte z. B. erscheint das schüchterne, unschuldige Landmädchen, das Kind eines Landgeistlichen, und bereits die zweite Platte zeigt die feine, durchtriebene, in alle Gemeinheit der Intrigue eingeweihte Courtisane. Neben der psychologischen Wahrheit in den Personen legte Hogarth ein ganz außerordentliches Talent in der Einführung von Nebensächlichem dar, das oft blitzähnlich ein Licht auf die eigentliche Bedeutung des Bildes wirft. Daß diese hors d'oeuvres in dem „Wege der Buhlerin" nicht besonders decent ausgefallen sind, liegt in der Sache, nicht in der freien Wahl des Künstlers.

Zwei Jahre später erschien der „Weg des Liederlichen". Hier wendet sich Hogarth an die Männer, um zu zeigen, was aus einem „guten Kerl", der ohne Grundsätze ist, schließlich werden kann. Diese Folge von Platten bildet eine völlig zusammenhängende Geschichte, welche mit der geistvollsten Satire auf den Geiz beginnt, dem der Liederliche allerdings fern genug bleiben soll. Hier treten bereits die Laster und Modethorheiten der feinen Welt zu Tage und empfangen ihre unbarmherzige Abfertigung. Der Weg des Liederlichen hat außer der ersten Platte drei Darstellungen, welche, jede für sich betrachtet, als Meisterwerke ersten Ranges in psychologischer Hinsicht erscheinen. Diese sind das „Bordell", die „Spielhölle" und das „Narrenhaus".

Nicht früher als nach einem neunjährigen Zwischenraume erschien die dritte große Folge: „Die Heirath nach der Mode". Hatte er in der „Buhlerin" und dem „Liederlichen" den Unverheiratheten beider Geschlechter einen Augenspiegel vorgehalten: so gab er in der „Heirath nach der Mode" ein Bilderdrama für Eheleute, indeß er den einfältigen Geldstolz und die Titelsucht des Bürgerthums, den Geburtsstolz einer in Schulden steckenden Aristokratie und die tiefe Versunkenheit der Sitten in der vornehmen Welt zugleich vor seine, diesmal wirklich bluttriefende, Geißel nahm. Das reiche,

von ihrem ehrsüchtigen Vater an einen blasirten, körperlich und geistig nichtigen Edelmann gekoppelte Bürgermädchen verliebt sich in einen Andern, so wie der Herr Gemahl seinerseits galante Bekanntschaften unterhält. Die Dame wird mit ihrem Liebhaber in einer Spelunke von dem Ehemann ertappt und dieser erhält von dem handfesten Gegner den tödtlichen Degenstoß. Die Frau kehrt in das Haus des geizigen Vaters zurück und vergiftet sich, nachdem sie erfahren hat, daß ihr Galan als Mörder auf Tyburn gehangen wurde. Ueber diese schreckliche Geschichte ist eine solche Sprudelflut von Witz und Komik ausgegossen, daß der tragische Kern dadurch um desto bitterer erscheint. An Leichtigkeit der Conception, an Eleganz und geschlossener Anordnung, sowie an reichen Beziehungen des Beiwerks ist die „Heirath nach der Mode“ jedenfalls das vollendetste der Hogarthschen Dramen. Die Wirkung dieser Blätter war unbeschreiblich; das Westend Londons, aus hundertfachen Wunden blutend, war mit einem Schlage dem Gelächter, der Verachtung und dem Abscheu der ehrenfesten Bürgerklassen preisgegeben. Wir wissen aus den zeitgenössischen Schriftstellern, wie sehr die französirte englische Aristokratie Hogarths fürchterliche Lection in der That verdiente.

Mit der „Heirath nach der Mode“ erreichte Hogarth den Höhepunkt seiner Thätigkeit. Was er auch später Geniales lieferte — es übertraf diese Blätter nicht. In den kurz nach der „Heirath“ erschienenen „Tageszeiten“ muß man ein augenblickliches Herabsinken der Phantasie des Künstlers erkennen. Nur der „Morgen“, auf welchem Blatte sich eine altjüngferliche Kirchgängerin präsentirt, während sich zugleich die Aussicht auf eine Schlägerei in einem Bordell und auf den Plunder eines Gemüsemarkts eröffnet, zeigt eine runde Anordnung. Die anderen Blätter, besonders die „Nacht“, sind widerwärtig verworren, oder mit zu handgreiflicher Absicht — wie der Abend — angeordnet.

Die Schwäche der „Tageszeiten“ wird durch drei andere Blätter vollständig ausgeglichen. Obgleich die Bilder ihrer Entstehungszeit nach nicht unmittelbar auf einander folgen, so bilden sie doch, ihrem Charakter nach, eine für sich bestehende Gruppe. Es sind dies die „Wandernden Schauspielerinnen“, der „Ausmarsch nach Finchley“ und der „Jahrmarkt in Southwark“. Hier lächelt der ernste, bittere Sittenrichter in unbefangenster Freundlichkeit; hier beweist er, wie harmlos und kräftig seine Komik zu sein vermag und welchen Reichthum an lustigen Situationen von ihm mit größter Leichtigkeit künstlerisch geordnet werden kann. Wem ginge nicht das Herz

auf beim Anblicke dieser Bilder, in denen die Heiterkeit, die Lebenslust wie ein reicher Sonnenstrahl spielt? Man wird stets Hogarths Weg der Buhlerin und des Liederlichen, so wie seine Heirath nach der Mode bewundernswerth finden, aber auch gestehen müssen: daß sie uns das Herz zerschneiden, wie sehr wir auch an ihren Anblick gewöhnt sein mögen. Jene drei heiteren Blätter aber rufen schwerlich bei irgend Jemand eine bittere, beklemmende Nebenempfindung hervor.

Die „Wandernden Schauspielerinnen" zeigen sich in einer Dorfscheune mit den letzten Vorbereitungen zum Auftreten beschäftigt. Hier recitirt eine volle junge Gestalt mit Federn auf dem Haupte und im Hemde Bravourstellen ihrer Rolle; dort macht eine Andere Toilette; es werden die Strümpfe auf den Beinen geflickt und zum Troste Absynthe präsentirt. Und allenthalben die spaßhaftesten Nebendinge; in allen Ecken und Winkeln die komischsten Beziehungen und Anspielungen — eine Raketengarbe von Witz. Für Walpole und wie viel mehr noch für Lichtenberg war dies Blatt von unvergleichlichem Werthe. Lamb dagegen ist fast entrüstet darüber, daß sein moralphilosophischer Hogarth dies Bild machte, welches seiner durchaus nicht würdig sei, und findet es unbegreiflich, daß der Künstler zur Veränderung einmal lacht, blos um zu lachen.

Aehnlich den „Schauspielerinnen" trägt „Southwark fair" den Stempel des harmlos Ergötzlichen. Doch mischt sich hier schon mehr dem eigentlichen Genre Angehörendes ein. Ein wirkliches Genrebild, mit reichstem Humor ausgestattet, ist aber der „Ausmarsch nach Finchley". Von dem Ausmarsche der Truppen ist sehr wenig zu sehen — ein Tambour, ein schöner Grenadier im Vordergrunde, um welchen sich zwei Weibsbilder zanken, ein noch schönerer kleiner Querpfeifer, die reizendste Figur, welche Hogarth je zeichnete, ein betrunkener Held und seine Assistenten, das sind so ziemlich alle Vertreter des rauhen Kriegsgottes. Aber dieser Volkstrouble, dieser an komischen Zügen so reiche Wirrwarr, diese Kette von Späßen, welche sich durch das ganze Bild zieht! König Georg, der in diesem Punkte keinen Spaß verstand, war wüthend, daß ein ganzes Haus voll Mädchen zweideutigen, oder vielmehr unzweideutigen Ansehens unter Thränen den Soldaten Abschiedsgrüße zuwinkt, und aufgebracht über den königlichen Kritiker sandte Hogarth das Blatt an Denjenigen, welcher über den englischen Monarchen die bittersten Witze gerissen hatte, — an Friedrich den Großen von Preußen. Friedrich ärgerte sich jedoch ebenfalls über den „Ausmarsch", denn in der Dedication hatte ihn der orthographisch sehr wenig feste Künstler: „King

of Prusia“ anstatt Prussia genannt. Hatte der große König noch nicht so viel errungen, daß die Engländer den Namen seines Königreichs richtig buchstabiren konnten oder ihn für den alten König Prusias hielten?

Die größte, aber am flüchtigsten gearbeitete, von Hogarths dramatischen Folgen war „Fleiß und Faulheit“. Er wollte hier als Volkslehrer auftreten, billige, auch dem Aermern zugängliche, Bilder liefern und einen ernstern Ton als bis dahin anschlagen. In der That macht die Folge, welche dazu an dürftiger Erfindung leidet, einen Eindruck, wie etwa eine Predigt in einer Gefängnißkirche. Hogarth stellt den Lebenslauf von zwei Weberburschen dar, von denen der Eine Lord Mayor von London wird, während den Andern der Tod durch Henkershand erreicht. Der schwächste Theil der Bilder bezieht sich auf den Fleißigen. Zwei Platten, mit Ausnahme der ersten, auf welchem die beiden Helden als Weberlehrlinge erscheinen, bilden allemal den völligsten Gegensatz. Bereits die erste Platte zeigt den fleißigen Gutkind (Goodchild) als ämsigen, modesten Arbeiter, während Faul (Idle), vom Trinken und Rauchen benebelt, auf dem Webstuhle schläft und von dem Werkmeister mit dem Rohrstocke aufgeweckt wird. Dann sehen wir Gutkind mit der Tochter seines Lehrherrn in der Kirche, während Faul mit verworfenen Subjecten auf einem Leichensteine in der Kirchhofsecke würfelt, in welcher Beschäftigung der angehende Strolch von dem Ochsenziemer eines Constables unterbrochen wird. Wir verfolgen die immer weiter auseinander laufenden Bahnen der Helden: Gutkind wird Werkmeister; Faul, welcher aus der Lehre gelaufen ist, wird als Matrose auf ein Schiff transportirt. Die glorreiche Flotte scheint an dem Burschen jedoch keinen Gefallen gefunden zu haben; denn wir finden Faul in einer gräulichen Spelunke an der Seite eines Weibes der unbeschreiblichsten Art wieder. Gutkind dagegen erscheint als Gemahl der Tochter seines Principals und empfängt die lärmenden Glückwünsche verschiedener Gilden. In dem berüchtigten Blutpfützenkeller macht endlich Idle sein Meisterstück: er hat einen Mann erschlagen und beraubt und wird von seiner verworfenen Zuhälterin für ein Sechspencestück an die Polizei verrathen. Auf dem nächsten Blatt steht der Sünder vor dem Sheriff, welcher eben kein Anderer als Gutkind ist. Er wird verurtheilt und macht in zahlreicher Begleitung den schrecklichen Weg nach Tyburn und zum Galgen, während Gutkind zum Lord Mayor Elect wird. Dies Alles ist die pure Prosa. Nur in einigen Köpfen zeigt sich die volle Kraft Hogarths: so in demjenigen Fauls, wie er sich auf dem Fährboote befindet, des Gerichtsdieners bei dem Verhör,

wozu noch eine und die andere Nebenperson, z. B. die singende Kirchenstuhlschließerin auf der zweiten Platte kommt. Mr. Lamb hält diese, in Fleiß und Faulheit von Hogarth gehaltene Volkspredigt, welche freilich sehr wahr ist, für einen der höchsten Triumphe des Künstlers, für eine der stärksten Kraftentfaltungen desselben. Die Originale dieser Folge befinden sich übrigens noch heute in dem Wartezimmer, wohin Diejenigen gewiesen werden, welche im Begriff stehen, den Londoner Bürgereid abzulegen. Es ist Sitte geworden, hier die jungen Bürger etwa eine halbe Stunde allein warten zu lassen, in der stillschweigenden Ueberzeugung, daß sie Gelegenheit nehmen werden, zu eigenem Nutz und Frommen Hogarths Bilder genauer anzusehen.

Eines der Bilder Hogarths, welches, ohne weitere Hülfe reflectirender Moral, durch seine unvergleichliche Naturwahrheit den stärksten Eindruck ausübt, ist das berühmte „Thor von Calais“, oder „der altenglische Rindsbraten“. Hogarth hatte, gleich seinen zeitgenössischen Landsleuten, von den Nachbarn jenseits des Canals sehr absonderliche Vorstellungen. Der Haß der Engländer gegen die Franzosen, und umgekehrt, stand in vollster Blüte, und beide Nationen betrachteten sich gegenseitig als geborene Antagonisten. Die Engländer waren in dieser nationalen Abneigung den Franzosen indeß um ein gutes Stück voraus: sie verachteten ihre Gegner in ganz unsäglicher Weise. Der Engländer galt in Paris für einen Trunkenbold und rohen Gesellen, für das Urbild aller Geschmacklosigkeit und Unhöflichkeit, so wie für einen Menschen, bei welchem, dem Gelde gegenüber, von keiner Ehre, von keinem humanen Gefühle die Rede ist.

Der Franzose aber ward in London zu allernächst für ein körperlich ganz verkommenes Subject angesehen. Er war dürr zum Zerbrechen, besaß keine Spur von Muth. Der Franzose nährte sich von Wassersuppe, Zwiebeln und Froschkeulen — die ganze Nation befand sich fortwährend dicht beim Verhungern. War es ein Wunder, daß die Männer bei solcher Kost weibisch wurden? Sie konnten tanzen und frisiren, schneidern und sticken und Frösche fangen und sich zu Dutzenden von einem Engländer jagen lassen. Einen besondern Lustre erhielten die Franzosen durch gewisse pathologische Eigenschaften, denen sie nicht allein ihren Namen gegeben, sondern welche sie auch nach dem „sittenstrengen“ England importirt haben sollten. Außerdem waren die Franzosen dumm, was sich an ihrem Katholicismus beweisen ließ, gehorchten einem Großmogul, anstatt sich der Magna Charta zu erfreuen.

Diese Vorstellungen von den Bewohnern Frankreichs waren bei Hogarth in ungetrübtester Weise vertreten. Als der Frieden zu Aachen geschlossen

war, wandelte ihn das Gelüst an, sich die Franzosen einmal genauer zu besehen, da er, wie er meinte, oft genug in der Menagerie, den Anfängen der Thiersammlung im Regents Park, gewesen sei. Der Künstler verließ sein geliebtes London und kam ganz „frisch englisch" in Calais an. Das alterthümliche Thor erregte seine Aufmerksamkeit und er beschloß, dasselbe zu zeichnen, ohne sich durch den eigenthümlichen Umstand ferner irre machen zu lassen, daß in Calais sogar die Fischweiber und die kleinen Kinder fertig französisch sprachen. Allein kaum hatte Hogarth das Thor skizzirt, so legte sich eine schwere Hand auf seine Schulter und ein Sergeant, den Esponton in der Hand, arretirte den Künstler, als der Spionage verdächtig. Es kostete keine geringen Künste, die Franzmänner zu überzeugen, daß Hogarth nicht die entfernteste Absicht gehabt habe, die Festungswerke abzuzeichnen, um die Lords der britischen Admiralität mit der genauesten Nachweisung über die schwachen Punkte der französischen Seefestung zu versehen. Der Künstler hatte seine Rettung weniger seinen beiden consternirten Reisegefährten, Hayman und dem Bildhauer Cheere, als einem in Calais ansässigen Engländer, Mr. Grandsire, zu danken, welcher sich zu jeder geforderten Bürgschaft bereit erklärte. Endlich hatte Mr. Grandsire die Freude, den Künstler, welcher bereits mit allen Schrecken des Todes gekämpft hatte, frei mit sich führen zu können. Die Weiterreise wurde Hogarth verboten; er selbst aber hatte genug von Frankreich gesehen, um sich nie nach diesem ungastlichen Lande zurückzusehnen.

Es ist sehr erklärlich, daß sich die stockenglischen Ansichten Hogarths von Frankreich und seinen Bewohnern durch sein schlimmes Abenteuer nicht zu Gunsten des Nachbarlandes veränderten. Dennoch gehen jene Commentatoren Hogarths zu weit, welche in seinem Thor von Calais den Beweis des bittersten Hasses gegen die Franzosen sehen wollen. Die Begleiter Hogarths haben stets versichert, daß die mit dem Gewehr versehene, zerlumpte, ausgedörrte Schildwache um keinen Strich anders als jener Held ausgesehen habe, der bei der Ankunft des englischen Trifoliums die baufällige Stadtpforte gegen britische Invasionsgelüste schützte. Wer um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gut gekleidete und gefütterte französische Regimenter sehen wollte, mußte sich nach Paris verfügen. Wir haben in den Specialgeschichten der französischen Rheinübergänge bis in die sechziger Jahre des vergangenen Seculi eine Reihe von Beweisen, daß die zusammengerafften französischen Armeen genau so auf deutschem Boden zu erscheinen pflegten, wie später die sogenannten Löffelgarden eines Custine, Marceau

und Mortier. In Deutschland gewannen die Truppen sehr bald ein anderes Ansehen. Die französischen Generale verlangten vor allen Dingen Tuch und Leder. Als Prinz Soubise sich an die Spitze der Armee stellen sollte, welche später bei Roßbach durch die Schnelligkeit ihrer retrograden Bewegung glänzte, stellte er der Madame Pompadour die Bedingung, daß seine Soldaten neue Hüte und Federbüsche und neue Röcke erhielten. Man darf hieraus aber nicht den Schluß ziehen, als wenn es mit den Hosen und Schuhen trefflich bestellt gewesen wäre. Die Bewachung der nördlichen französischen Seestädte war zu Hogarths Zeit den Küstengarden anvertraut, während die Armee gegen den Osten Front machte. Und bei diesen Küstengarden würde selbst ein Hogarth schwer etwas zu carikiren gefunden haben.

In das Wassersuppenelend der französischen Thorwache tritt auf Hogarths Bilde eine großartige Erscheinung. So tritt ein Büffel in der Prairie dem halbverhungerten Indianer, oder ein Elephant dem Bosjesman entgegen, welchem das Bauchfell fast an der Wirbelsäule klebt. Aus dem Lande der rothen Vollmondgesichter, der Herkulesschultern und strammen Fettbäuche kommt Sir Loin, der zum Ritter geschlagene englische Rindsbraten. Der Koch, welcher ihn mit geknickten Knien und fast brechendem Rücken trägt — in Frankreich ist selbst der Koch nicht fett — mahnt an den Juden, der sich an seinem Geldsacke lächelnd zu Tode schleppte. Die Wassersuppenfabrikanten stehen dem Ungeheuren, Erhabenen des englischen Rindsbratens so fern, daß sie blos ein stupides Staunen als Begrüßung zeigen. Sie sind wie der Bettler, der nur eine dunkle Ahnung davon hat, daß ein Goldstück Geld ist. Sicher hat keiner der Potagehelden im Augenblicke die klare Vorstellung davon, daß der Rindsbraten hauptsächlich dazu dient, gegessen zu werden. Ein „Wissender“ in dieser Hinsicht ist der gefangene Hochländer, welchem beim Anblick des Sir Loin eine, längst durch Potage verwaschene, Erinnerung, ein holder Magentraum, aufgeht. Die französischen Fischweiber, welche auf ihre Plattfische zeigen, die allerdings sehr französische Physiognomie besitzen, sprechen es deutlich aus, daß sie so glücklich sind, sich im Besitze des kolossalsten Stoffes zu befinden, der in Frankreich für die Tafel aufzutreiben ist. Wer weiß, ob sie ihren Rochen gegen den Rindsbraten glatt umtauschen würden? Es ist die Einfältigkeit von Wilden, die bunte Glasstückchen höher schätzen, als Juwelen.

Aber hier kommt ein Kenner von Rindsbraten, ein Eßkünstler, der nicht blos gebratenes Beef zu beurtheilen versteht, sondern durch die Macht seiner Zungenphantasie die Vortrefflichkeit eines ungebratenen Sir Loin

herausschmecken kann. Der fette Mönch legt verzückt die eine Hand auf seinen Magen, sein höchstes irdisches Heiligthum, und scheint, indeß er mit den kunstgerecht aufgesetzten Mittelfingern die reizendsten Stellen des Bratens berührt, von einem Wonnestrom durchrieselt zu werden, dessen eine Batterie der Braten, und die andere sein eigenes Magengekröse bildet. Außer dem Maler selbst, welcher sich abbildete, wie sich ihm die Faust des Unterofficiers auf die Schulter legt, ist der Mönch der einzige gescheidte Mensch auf dem Bilde. Er und seine geistlichen Brüder haben nach Hogarths Meinung in Frankreich das Monopol der Klugheit, wofür sie in ihren fetten Bäuchen den unwiderleglichen Beweis besitzen. In der Straße im Hintergrunde zeigt sich eine Procession; das Volk fällt nieder; über den Insignien des katholischen Priesterthumes, der Monstranz und dem Kreuze, aber schwebt das Sinnbild des höchsten Verstandes, die Taube. Leider ist sie auf ein Wirthshausschild gemalt, aus welchem Umstand sich eine Menge für einen Priester ziemlich anzüglicher Ideen entwickeln ließe. Das „Thor von Calais“ ist von allen Productionen Hogarths im englischen Volke das Lieblingsstück geblieben. Wird das Urtheil des Verfassers dieser Darstellung verlangt, so erklärt sich derselbe entschieden dafür, daß Hogarth, was die Entfaltung von Komik, Witz und lustiger Laune betrifft, im „Thore von Calais“, dem „Marsch nach Finchley“ und den „Wanderschauspielerinnen“ seine höchste Höhe erreichte und in ernstem Charakter nichts geliefert hat, was über sein „Bordell“, sein „Narrenhaus“ und seine „Spielhölle“ hinausgeht.

Das Gebiet der eigentlichen Caricatur betritt Hogarth mit seinen Bildern aus dem durch die Parlamentswahlen hervorgerufenen Treiben. Die besten der Platten sind diejenigen, auf denen Motive erscheinen, die der wirklichen Genremalerei angehören — das heißt, das „Stimmensammeln“ und das „Wahlbanket.“ Eine mehr charakteristische und komische, und dennoch durchaus nicht an Uebertreibung leidende, Gruppe, wie den Wähler, der sich von den Agenten der Tories und der Whigs zu gleicher Zeit bestechen läßt, hat Hogarth kaum aufzuweisen. Der „Wahlschmaus“ ist zu umständlich, zu descriptiv, um stark zu wirken; die Abstimmung ist einfach ekelhaft.

Für sehr schwach müssen Hogarths „Zeitspottbilder“ gelten. Wo dieser Künstler den Boden des, nach allen Seiten hin geschlossenen, Individuellen verläßt, versagt ihm die Kraft. Ideen und Gestaltung gehen beängstigend weit bei Hogarth auseinander, wenn er die Gestaltung selbst schaffen soll,

oder wenn die Ideen nicht direct an reale Träger gebunden sind. Der Künstler geräth auf dem abstracten Gebiet ins Spintisiren hinein, wird oft unerträglich geschraubt und holt seine plastischen Ausdrucksmittel so weit her, häuft dieselben außerdem so massenhaft, daß er sogar seinen Zeitgenossen unverständlich wurde. Wie oft ward er von seinen Freunden um „Erklärungen" bestürmt! Er gab dergleichen niemals und kam auf den bequemen Standpunkt, seinen Mangel an Deutlichkeit, seine unenträthselbaren Pointen auf Rechnung der Tiefe seines Witzes und seiner Satire zu setzen. Er sowie seine „Hogarthgläubigen" vergaßen, daß unentdeckbarer Witz oder eine Satire, deren Gegenstand nicht aufzufinden ist, eben nicht existiren. Es kommt auch vor, daß Hogarth, aus seiner „transscendentalen" Caricatur herabsteigend, mehr als handgreiflich klar wird. Hier wären die „Times" und „Bamburghs Verhör", oder sein berüchtigtes: An 'pistle to Hogarth by Churchill u. s. w. effectvoll mit einander zu vergleichen.

Glücklicher war Hogarth in der physiognomischen Caricatur. Sein „Chorus", eine Sängergesellschaft, sein Auditorium, das lachende Parterre, sind köstliche Beweise von seiner komischen Gestaltungskraft, wenn es Gesichtern und Charakteren gilt. Als carikirtes Portrait ist das Bildniß von John Wilkes, dem Redacteur des Northbriton, unübertroffen. John Wilkes gestand nach dem Erscheinen dieses Bildes dem Künstler die einzige Kunst zu: im Bilde Jemand hängen zu können — ein Wort, wodurch sich Hogarth todtgeschlagen fühlte, wie er denn diese „henkermäßige Kritik" auch nicht lange überlebte.

In mehreren ernst gemeinten Portraits war Hogarth sehr glücklich. Wie ein frischer Sonnenstrahl am Morgen berührt uns das — keineswegs hübsche — Gesicht einer Garnelenverkäuferin. Im Extrem steht diesem Portrait dasjenige einer barbarischen Mörderin, Sarah Malcolm, gegenüber. Garricks Bildniß, als Richard III. aufgefaßt, leidet an Grimasse; prachtvoll wahr ist dagegen Simon Lord Lovat, eines der Opfer des ebenso geistleeren als tyrannischen Welfenthums in England. Andere gelungene Portraits sind: Capitän Coram, Earl of Charlesmount &c.

Nachdem der geniale Old William so manche Satire gegen Andere abgedruckt hatte, schien es ein Act der Nemesis, daß er, gänzlich unbeabsichtigt, einen seiner schärfsten Pfeile gegen die eigene Brust richtete. Hogarth war allerdings von dem Werthe seiner Arbeiten höchlich überzeugt; dennoch war er nicht Derjenige, welcher am meisten für dieselben eingenommen war.



Eine Punschgesellschaft. Nach Hogarth.

Er hielt sich — durch die Nothwendigkeit dazu verdammt, immerfort Geld zu verdienen — für einen Künstler, der von dem Wege weit abgedrängt worden war, auf welchem er das Höchste geleistet haben würde. Seine genauesten Freunde wußten, daß sich Hogarth für einen geborenen Schlachtenmaler hielt, daß er überzeugt war, in Schönheit der Formengebung mit jedem Meister der Italiener und Niederländer in die Schranken treten zu können. Nach seiner Meinung mußte die Welt doch endlich zu der Einsicht gelangen, daß sie den „klassischen" Malern lange genug unverdienten Weihrauch gestreut habe.

Zu den klassischen Malern, nach Composition und Form, rechnete der gute William in erster Reihe den alten Rembrandt, dessen Beliebtheit in England Hogarth längst ein Dorn im Auge war. Er machte sich, nach schweren Ueberlegungen, ans Werk, um seinen Landsleuten die Augen über die „lächerliche" Klassicität Rembrandts zu öffnen, und präsentirte seine Bilder: Paulus vor Felix. Die Pointe des einen Bildes ist die Art, wie die, durch die Strafrede Pauli bei dem Landpfleger erregte, Angst auf buchstäbliche Weise zum „Durchbruche" gelangt. Wollte Hogarth zeigen, daß er eben so mangelhaft zeichnete, als Rembrandt, so war ihm dies allerdings gelungen, — sonst aber ist auch keine Andeutung davon gegeben, daß Rembrandts Kunst darin bestand, alles Licht, außer seiner eigenen Prachtfackel, in seinen Gemälden zu löschen. Der große Zauberer des Helldunkels ist selbst nicht auf die oberflächlichste Weise von Dem, welcher ihn verspotten wollte, begriffen worden.

Es waren Hogarth jedoch noch stärkere Niederlagen beschieden. Er malte die bekannte Schauspielerin Siddons als Sigismunda, welche das Herz ihres Gemahls, Guiscards, empfängt. Hier hatte es Hogarth, wie er feierlich verkündigte, darauf abgesehen, besser als Coreggio zu malen, um der „Idolatry" mit den Werken dieses Künstlers ein für alle Mal ein Ende zu machen. Seine weinende Sigismunda, die mit einer aus dem Dienste gejagten, heulenden Küchenmagd und mit noch weit Schlimmerem verglichen wurde, ward ausgestellt und erregte ein fürchterliches Hohngelächter. Hogarth blieb unbewegt; er so wie seine Frau waren festiglich überzeugt, daß die Sigismunda in der That alle Magdalenen Coreggio's übertreffe — ein Meisterwerk seltenster Schönheit. Andere Bilder von ähnlichem Charakter folgten — der Teich von Bethesda; der kleine Moses wird der Tochter Pharao's vorgestellt; der Samariter. Man denkt unwillkürlich an die Handwerker im Sommernachtstraum, welche die: Thisne!

Thisne! aufführen. Und dabei berührt es so wehmüthig, wenn die Art der Charakterauffassung, durch welche der Künstler sich die Unsterblichkeit errang, sich hier und da vorwagt, wie ein Zerlumpter in feiner Gesellschaft — wie der Diener einer reichen Dame das arme Bettelweib mit dem Kinde beim Halse packt und seitwärts schmeißt, damit seine Herrin, der augenscheinlich nichts fehlt, zuerst die Wirkung des von dem Engel bewegten Wassers genieße.

Noch aber war Hogarths Manie, sich selbst unwillkürlich an den Pranger der Lächerlichkeit zu stellen, eine neue Endeckung vorbehalten. Er, welcher berühmt geworden war, obgleich er von Schönheit nichts wußte, vertiefte sich in Grübeleien über das Schöne in der bildenden Kunst. Plötzlich eröffnete er seinen schmerzlich staunenden Freunden, daß er ein unfehlbares Mittel gefunden habe, um stets nur Formenschönes zu schaffen. Dies Medium bestehe in der consequenten Anwendung der Linie der Schönheit und Anmuth. Er zeigte diese wunderbare Linie — einem an den Enden etwas stark gebogenen lateinischen „S" täuschend ähnlich. Es erwies sich, daß Old William stark gearbeitet hatte, um den Effect seiner Linie durch Beispiele klar zu machen. Ebenfalls hatte er, welcher mit der Grammatik in permanenter Fehde lag, eine Analyse der Schönheit geschrieben. Selbst Hogarths beste Freunde wagten es nicht, diese Marotte des Künstlers zu vertheidigen. Auf die gegen ihn gerichteten Angriffe antwortete er durch sehr grobkörnige Spottbilder. Zerwürfnisse anderer Art kamen hinzu, um dem Künstler seine letzten Lebensjahre zu verbittern. Vom Jahre 1762 an ward er kränklich. Er kehrte zu seinen unsterblichen Kupferplatten zurück und retouchirte eine Reihe derselben. Im Jahre 1764 unternahm er seine letzte Arbeit: das Ende der Dinge — echt Hogarthisch. Der Zeitgott haucht seinen letzten Seufzer aus; seine Tabakspfeife, die Sanduhr, die Sense, ein Bogen, Wappen, Alles ist zerbrochen. Sogar die Palette mit der Schönheitslinie ist mit einem klaffenden Sprunge versehen. Die Rosse des Sonnenwagens sterben und stürzen, der Galgen im Vordergrunde stürzt um. Nur ein solches liebliches Möbel im Hintergrunde mit einem klappernden Krammetsvogel der heil. Hermandad steht aufrecht, denn mit dem ists zu Ende; er ist hier vollberechtigt, intact zu erscheinen. Als das Bild einige Tage lang fertig gewesen war, fiel es Hogarth ein, auf den Athem des Saturn das Wort: Finis! zu setzen. „Ich glaube, meinte Hogarth, das ist auch mein Finis!" Er hatte Recht. Er kam am 25. October 1764 von seiner Villa in Chiswick todtkrank in London auf

Leicester Square an und starb in derselben Nacht. Er ward in Chiswick begraben und Garrick schrieb ihm den Gedenkspruch auf den Leichenstein. Seine Witwe folgte ihm erst im Jahre 1789. Nach ihrem Tode wurden Hogarths Originalplatten an den Alderman Boydell verkauft.

Hogarth war ein äußerst moralischer Mann, voll unerschütterlichen Glaubens an sein eminentes Talent, sein Besserwissen und Bessermachen in der Kunst. Er war sarkastisch oder grob, verachtete gründlich alle Schulgelehrsamkeit, war aber für seine intimen Freunde stets wohlwollend und gastfrei. Er war ungemein empfindlich, nahm seinerseits aber auf Niemand Rücksicht, wenn es sich darum handelte, einen Hieb oder eine Satire anzubringen. Obgleich er sich nicht, wie John Wilkes behauptete, durch Geld erkaufen ließ, Jemand im Bilde zu hängen, so war Hogarth doch im Punkte der Geldgier ein guter Engländer.

Der Einfluß, welchen Hogarth auf die englische Kunst ausgeübt hat, ist vielleicht heute noch nicht erstorben. Er ist der nationellste Künstler, den die Engländer besitzen, oder: kein Maler des Inselkönigreichs ist mehr specifisch englisch als Hogarth. Hogarth ist vor allen Dingen ein Mann des „Matter of fact“, des Realen, Thatsächlichen und seine, von allem holden Wahn der Phantasie völlig abgewandte Richtung hat eine Menge von Dunst zerstört, dem wir in der neuern Kunstgeschichte Deutschlands und Frankreichs nur zu oft begegnen. Seit Hogarth hat die genaue Physiognomik, sowie die Durchführung des Charakteristischen der menschlichen Figuren sich als etwas Unerläßliches in den englischen Bildern geltend gemacht. Von der Schärfe und Schroffheit, welche aus dem Streben nach einer naturwahren Charakteristik hervorgehen, hat sich die englische Schule noch heute nicht losgerungen, und sehr selten erscheint das geläuterte, von unnöthigen Nebensachen befreite, Individuelle. Auch der Sinn für das Moralisiren in der Kunst ward durch Hogarth in England wach gerufen. Diese störende Eigenschaft scheint aus der Malerei der Engländer gar nicht fortgetilgt werden zu können. Selbst die ihrer Natur nach inhaltsärmsten Darstellungen treten nur zu oft mit der Prätension auf, außer Demjenigen, was in der unmittelbaren Erscheinung liegt, noch ein apart Abstractes, Ethisches „zu bedeuten“. Es wird noch lange währen, bis die Engländer sich von ihren banalen Ideen über die tiefere Bedeutung von gemalten Bildern losmachen und die simple Wahrheit gelten lassen, daß in der Malerei der Inhalt, die Bedeutung, mit der Erscheinung der Art verbunden ist, daß die belebte Natur — der Gegenstand der Malerei — als

ideales oder gar moralisches Symbolum nicht gebraucht werden kann. Gemalte Natur soll etwas sein, nichts, außer diesem Sein, bedeuten.

Am erfreulichsten ist die Wirkung Hogarths auf dem Felde der Caricatur gewesen. Seine Caricaturen waren stark anzufechten, aber diese Spottbilder Old Williams sind es auch nicht, welche an der Wiege der englischen Caricaturzeichnerei standen. Es waren die ernstesten Productionen Hogarths, durch welche die Engländer lernten, daß die Steigerung des Charakteristischen den Grund und Boden des Zerrbildes ausmachte, daß die Caricatur um so kraftvoller wirke, jemehr der Träger derselben als Individuum erscheine. Die englische Caricatur ruht daher nicht auf Allegorie und Symbolik; höchstens erscheint die Parodie und die Travestie; immer aber bildet die Auffassung des menschlich Charakterischen, des speciell Persönlichen den Kern der meisten und besten englischen Spottbilder.

Romney. (1734—1802.) Barry. (1741—1806.) Fueßli. (1742—1825.)

Das englische Kunststreben, in der Zeit der Portraitisten wie ein schmaler Bach dahinschleichend, ging nach der Gründung der Akademie gleich einem plötzlich angeschwellten Strome in die Breite. Wie der merkwürdige Satirist auf dem Felde der Kunst, als Peter Pindar bekannt geworden, sagte, war das erste Capitel des Evangeliums St. Matthäi zu Ende. Zur Zeit der Bildnißmalerei rief ein Portrait einer Notabilität, einer Schönheit wie durch ein Naturgesetz das Bildniß einer andern männlichen oder weiblichen Berühmtheit oder Unberühmtheit hervor: Abraham zeugete Isaak; Isaak zeugete Jakob; Jakob zeugete Juda und seine Gebrüder. Die spätere Entwickelung englischer Kunst würde nicht klar erscheinen können, sollten Romney, Barry und Fueßli nicht wenigstens charakterisirt werden. Alle drei Künstler gehören, der Hauptsache nach, einer Richtung an, die man als idealistisch bezeichnen kann.

George Romney, 1734 zu Dalton geboren, begann seine künstlerische Laufbahn mit Bildnißmalen, wandte sich aber sehr bald dem historischen Fache zu und bewies durch seinen „Tod des Generals Wolfe“, welches Bild ihm einen Preis einbrachte, sowie durch seinen „Tod des Königs Edmund“ seine große Befähigung für die Historie. In Rom eignete sich

Romney einen großen Styl sowohl in der Zeichnung, wie in der Färbung an und begann sein Studium der plastischen Meisterwerke des Alterthums. Er ward ein vollendeter Kenner wahrer Kunst, bewies aber bald, daß er in der Erfindung keineswegs besonders ausgestattet sei. Romney kehrte zum Portrait zurück und wandte sich der Zwitterrichtung zu, welche für die Werke der Kunst den Stoff aus den Werken der Dichtung borgt. Hier spielt die Erfindung des plastischen Künstlers nur eine secundäre Rolle; — Alles ist bereits in der Idee fertig, und er hat es nur noch mit Auffindung oder Wahl der geeigneten Form zu thun. Dieser Richtung ward durch den so bekannt gewordenen Kenner, Alderman Boydell, welcher eine Shakspeare-Galerie herausgab, der wesentlichste Vorschub geleistet. Romney nimmt unter den für dies Werk gewonnenen Künstlern eine hervorragende Stelle ein. Er malte Shakspeare als Kind, begleitet von der Natur und den Leidenschaften. Obgleich dies sehr prätentiöse Stück gerühmt wurde, so steht es doch der „Verzauberten Insel“ aus dem „Sturm“ bei weitem nach. Troilus und Cressida ist noch schöner und die Titania gehört zu Romney's formenreinsten, duftigsten Figuren. Seine Studien für Darstellungen aus den tragischen Dichtern Griechenlands zeigen Romney's geniale Auffassung, eine edle Kraft des Ausdrucks und Verständniß des Geistes griechischer Formengebung. Eine dieser Studien, nach Aischylos, ward als Gemälde ausgeführt. Auch Tristam Shandy gab Stoff zu zwei sehr gelungenen Bildern. Da er, weil seine Gemälde idealer Richtung zwar bewundert aber nicht gekauft wurden, des Erwerbes wegen Portraits malen mußte, und doch seine hohen Ansichten von Kunst nicht völlig verleugnen wollte: so kam er auf die Auskunft, seinen Figuren ideale Rollen zuzutheilen. Er malte die Damen öfter als Nymphen, stellte sie in einer poetischen Situation, trauernd, erwartungsvoll, in Sehnen versunken, einander Geheimnisse zuflüsternd, dar 2c. Der Zug seines Pinsels adelte, auch gegen den Willen des Künstlers, die Portraits und führte sie den Formen der Antike näher.

Romney, ein Kenner der Kunst, ein sehr unbequemer Kritiker auch für Reynolds, schien durch die stille Uebereinkunft der Akademie-Mitglieder von diesem Institut ausgeschlossen. „Was sollte man einst von mir rühmen,“ sagte Romney, „wenn mir die Auszeichnung gefehlt hätte, kein Akademiker, R. A.*) zu sein?“ Auch hat sich Romney niemals an den Ausstellungen

*) Royal Academy. Das R. A. setzen die Akademiker hinter ihren Namen.

in den Sälen der Akademie betheiligt. In der letzten Zeit seines Lebens ging es dem Künstler fast dürftig. Er, welcher in seiner Glanzperiode mit Portraitiren in einem Jahre 3635 Pfund Sterling verdient hatte, nahm nicht viel mehr als den zehnten Theil dieser Summe ein und mußte angestrengt arbeiten. Er starb im Jahre 1802 in Dalton.

James Barry (1741—1806), der zweite Idealist, war der größte Enthusiast für die Malerei, den die britischen Inseln je hervorgebracht hatten.*) Er war ein geborener Irländer und trat als Jüngling mit einem echten Historienbilde als fertiger Maler vor dem staunenden Publico Dublins auf. Barry's erstes Bild zeigte den großen Erfinder, und eine höchst entwickelte Besonnenheit, um den Stoff nach allen Seiten hin durchzuführen. Barry hatte eine irische Legende vom St. Patrick, dem Schutzpatron des grünen Erins, zum Stoffe gewählt. Der Heilige hat durch seine begeisterte Predigt den heidnischen König von Cashel bekehrt und der Kriegsfürst begehrt, sofort getauft zu werden. Eifrig stößt Patrick seinen Kreuzstab in die Erde, um die heilige Handlung zu vollziehen, stößt aber, ohne daß er es merkt, die eisenbeschlagene Spitze des Kreuzschaftes durch den halb nackten Fuß des Königs. Dieser, wähnend, daß die ihm auferlegte fürchterliche Qual ein Theil der Ceremonie sei, hielt ohne das geringste Zeichen von Schmerz aus, bis seine Taufe vollzogen war. Man fragte nach dem Maler und ein schlecht gekleideter, unbekannter Jüngling trat vor. Man lachte ihn aus, statt seiner Versicherung, er habe jenes Bild gemalt, zu glauben. Burke aber war zugegen, Burke, der dem bedürftigen Talent jeder Gattung sein Haus, seine Börse und sein Herz öffnete. Dieser Gönner sandte den jungen Barry nach Rom und stattete ihn höchst freigebig aus.

Barry war sehr streitsüchtigen Temperaments wie die meisten Irländer und verschwendete viele Zeit in seinen ununterbrochenen Fehden mit Künstlern, Kunstgelehrten und Kunsthändlern. Dennoch hatte er außerordentliche Fortschritte gemacht. Hohe Reinheit der Formen, glühende Färbung, Einfachheit und Klarheit der Composition — ein Athem ächter Classicität, frei von aller modischen Spielerei, das waren die Eigenschaften, welche Barry entwickelte. Seine dem Meere entsteigende Aphrodite war ein Gemälde, das selbst die großen Bologneser anerkannt hätten: — aber weder die Akademiker, noch die anderen Londoner waren aus Bologna. Die Aphrodite war für den reichen Pöbel Caviar und die Kunstgenossen fielen mit Mäke-

*) Cunningham.

leien darüber her; — Barry errang keinen durchgreifenden Erfolg. Andere Gemälde von großem Styl folgten, wie: der Herbst in Griechenland; die olympischen Sieger; Blick ins Elysium; — man ließ sie kalt passiren.

Erzürnt setzte sich der Maler hin und ergriff die Feder, um zunächst Sir Joshua den Beweis zu liefern, daß noch andere Leute in England, als er, auf das Katheder paßten, von welchem herab die Principien der Kunst verkündet wurden. Barry's „Untersuchung über die wirklichen und eingebildeten Hindernisse des Fortschrittes der Kunst in England"*) erscheint noch heute als ein Denkmal der umfassenden Kenntnisse des Malers in seinem Fache, von seiner Begeisterung für die hohen Regionen der Kunst, für die Darstellung des Großen und Erhabenen und von der bewußtvollsten Verachtung des kleinlichen Treibens und Strebens vieler seiner akademischen Kunstgenossen. Er hatte plötzlich die ganze englische Malerschaft gegen sich in Harnisch gebracht. Barry ward, ohnehin ein „Pugnax", förmlich verbittert und behandelte fortan den Reynolds als einen geschwätzigen Schulknaben. Er verbot den Akademikern sein Haus und machte bekannt, daß er dies deshalb gethan, weil ihn seine eigenen „Brother Academicians" um 400 Pfund Sterling bestohlen hätten. Sein „Letter to the Dilettanti Society" ist ein maßloses Pamphlet. Er schlug unter anderen Dingen vor, daß die Ehrlichkeit und Ehrenhaftigkeit jedes Mitgliedes bei einer Abstimmung zuvor durch einen Eid zu erweisen sei ꝛc. Barry, würdig nach seinem Wissen und Können, Präsident der Akademie zu sein, ward excludirt.

Als ein Hauptwerk Barry's sind seine Arbeiten für die „Gesellschaft der Künste" im Adelphi zu betrachten, in manchen Theilen an die Arbeiten eines Giulio Romano erinnernd. Barry lebte einsiedlerisch und war stolz auf seine Bedürfnißlosigkeit. Kaum war in seiner Wohnung ein Winkel, wo er vor Wind und Regen sicher war. Als ihn Burke einst besuchte, mußte dieser Steaks auf der Zange braten, während Barry selbst aus dem Brauhause Bier holte. Der Künstler war untröstlich, daß der Wind den schönen Schaum von dem Bier weggeblasen hatte. Er starb in tiefer Dürftigkeit, beinahe verschollen, im Jahre 1806.

*) Inquiry into the real and imaginary obstructions to the Progress of Art in England.



Alope. Nach einem Gemälde von Romney.

Der dritte Idealist, an romantischer Glut unvergleichlich, war Johann Heinrich Fueßli, ein Züricher, geboren 1742. Er ward für den geistlichen Stand sorgfältig vorgebildet. Bemerkenswerth war das Talent des Jünglings, sich fremde Sprachen anzueignen. Außer den klassischen Sprachen verstand er Englisch und Italienisch, Französisch und Spanisch. Er kannte die besten Dichter Europa's so genau wie seine Bibel, und es gab eine Zeit, wo Fueßli stundenlang schöne Stellen aus seinen Lieblingen aus dem Kopfe hersagen konnte. „Der Polyglotte hüpft mir am Ende noch von der Kanzel herab und zum Teufel," sagte sein alter Vater oft — und das Scherzwort ging früh genug in Erfüllung. Seine ersten Predigten fielen so dichterisch aus, daß ihn das gläubige Publicum ebenso wenig verstand, als wenn er griechisch gesprochen hätte. Die strengen Theologen Zürichs aber sahen in dem jungen Manne „einen Neuerer, der trotz seiner maßlosen Eitelkeit und Narrheit sehr gefährlich werden könne." In eine politische Intrigue gegen einen der „Bassas" des Cantons verwickelt, hielt es Fueßli für zweckmäßig, der Schweiz den Rücken zu kehren. Vergebens suchten ihn Sulzer und Spalding der Theologie zu erhalten — er wandte sich, von Jugend an des Zeichnens mächtig, der Kunst zu. Fueßli's erstes Werk waren die Illustrationen zu der langweiligen „Noachide" Bodmers. Mit einem begüterten Engländer kam Fueßli, gegen zweiundzwanzig Jahre alt, nach London, um als Maler aufzutreten. Bedrängt durch verschiedene Umstände, ward er jedoch zunächst Schriftsteller, verdolmetschte den Engländern einige Schriften von Winkelmann, ward Hauslehrer, sah als Mentor eines jungen Mannes 1766 Frankreich und Paris, erwarb aber so viel, daß er von London aus sich nach Rom begeben konnte.

Fueßli sagt von der ersten Zeit, die er in Rom zubrachte: „Ich hatte viele und gute Gemälde gesehen und war nach meiner Meinung ein guter Kunstkenner. In Rom schien ich ganz den Maßstab für gut, schlecht, groß oder klein einbüßen zu sollen. Im Ganzen waren mir die Bilder der großen Meister viel zu zahm — Alles wie absichtlich niedergedämpft, damit ja nicht etwa die Leidenschaft in helle Sturmesflamme ausbreche. Diese großen Maler besaßen augenscheinlich die Mittel, ganz andere Bilder zu liefern, als diejenigen, welche die Welt nun schon so lange bewundert hat. Wo war die stolze Kühnheit, welche vor dem Furchtbarsten nicht zurückbebt? Wo die Leidenschaft, welche uns im Innersten packt? Und soll es einmal die stille Schönheit und Anmuth sein — wo sollte ich die Bilder suchen, die mich, gleich dem Kosen eines geliebten weiblichen Wesens, stets aufs

Reue in einen seligen Taumel versetzten? Ich hatte bis dahin im Innern von den Dichtern gelebt und ich fand, daß die Maler, ihnen gegenüber, arme Teufel seien. Die Phantasie empfängt durch das Wort Riesenflügel — nehmt Stift, Pinsel und Palette und die Einbildungskraft geht mit wankendem Kindertritte. Warum malten die Meister immer wieder ihre beschränkten, feuerlosen Anschauungen? Ist nicht der nächste Gedanke, daß die Malerei sich ebenbürtig an die Dichtung anschließt und dem Auge das vorführt, was der Dichter nur im Geiste erblickte? Dante, Tasso, Ariosto — was hätten die Italiener sich für Goldminen der Malerei eröffnen können! Ich rede absichtlich von den griechischen Dichtern nicht; denn die verlangen selbst im Furchtbaren jene Ruhe, welche mir in der Malerei bis zum Uebermaß bereits vorhanden scheint; auch nicht von den Römern, denn die sind durch die malenden Legionen schon sehr übel mitgenommen. Ich werde auch den Engländern nicht vorschlagen, Shakspeare um den Stoff für Malerei anzugehen, denn das müßten, wie ich die Kraft der englischen Maler kenne, sehr beklagenswerthe Bilder werden. Ich will nur wiederholen, daß das reichste Feld für die Malerei die Dichtkunst darbietet, daß dieser Gedanke ein Hauptergebniß meiner italienischen Reise wurde und zum Schlusse, daß ich für meine Person — ich bin nicht so einfältig, um im Namen aller Maler zu reden — keinen Meister mit Nutzen studiren zu können glaubte, als den Michel Angelo. Dieser besitzt Kraft, Feuer, Leidenschaft, wirkliche That. Wie aber alles Irdische, sagt der Prediger Salomo, unvollkommen und eitel ist, so hat auch Buonaroti den Fehler, daß das Alles bei seinen Figuren nur auswendig ist. Das Inwendige muß man bei Raphael suchen; hier ist dieser der Meister in Allem, was blos sanft, milde, anmuthig, still-groß, voll Ruhe, erhaben ist."

In diesen Worten ist der künstlerische Charakter Fueßli's so genau wie möglich geschildert. Bereits seine für Engländer gefertigten römischen Bilder hatten einen Gluthauch von Michel Angelo's Geiste. Sein „Gespenst des Dion" von dem Schauer des Furchtbaren umweht, machte großes Aufsehen. Zu seinen ersten, großen Werken in London gehörte: „Ezzelino"; dann folgte der „Incubus", ein vom Alp gedrücktes, mit der Angst des Todes ringendes Mädchen. Das Grausige, auf die Spitze getrieben, schien der innersten Natur Fueßli's zu entsprechen. Er würde sonst bei seiner, 52 Fuß langen, 38 Fuß hohen Darstellung der „Schatten im Elysio" erlahmt sein. Ein gräßlicheres Bild, als Fueßli's „Ugolino im Hungerthurme" hat selbst Spagnoletto nie gemalt. Ein Beweis indeß, daß er die griechischen Dichter

gut genug verstanden hatte, um seiner Neigung zur Uebertreibung Schweigen zu gebieten, ist sein „Zeus, welcher das Todesloos des Achilleus abwägt."

Am vollständigsten vielleicht erkennt man Fueßli in seiner Milton-Galerie, aus 60 Darstellungen bestehend. Nothwendig mußte Vieles barock, und was noch schlimmer vielleicht ist, frostig ausfallen; aber der Maler scheut sich nirgend, dem Dichter allenthalben in jene Regionen zu folgen, wo die Erfahrung die Controle über die Darstellung aus den Händen geben muß.

Fueßli zeichnet kühn, markig, bei geringem Gefühl für das Wohlgefällige. Seine Composition ist, wo er es mit zahlreichen Figuren zu thun hat, verwirrt. Er hat selten eine, selbst für seinen Zweck so nothwendige, Steigerung des Effects, sondern „spricht am liebsten in Superlativen." Für Farbe hatte er keinen Sinn; seine Gemälde sehen aus wie colorirte Zeichnungen.

Dennoch stand Fueßli bei den Engländern in großem Ansehen. Man behauptete, als seine Blätter zu Boydells Shakspeare-Galerie erschienen, daß dieser Ausländer den Geist des größten englischen Dichters am getrensten zur Erscheinung gebracht habe. Allerdings lieferte Fueßli in seinen, mehr den Grausigen zugewandten Bildern, wie in der „Wahnsinnigen Lady Macbeth" Meisterhaftes. Fueßli's Einfluß auf die Akademie in London, deren Professor er war, machte sich trotz Reynolds geltend. In seinen Vorlesungen über die Malerei, welche sich durch eine Fülle origineller Ansichten und durch Gelehrsamkeit auszeichneten, war Fueßli jedoch keineswegs der Lobredner der Extravaganz, die er in seinen Gemälden vertrat.

Fueßli war in persönlichem Umgange äußerst liebenswürdig, ein Freund von Bonmots, disputirte zwar gern, ließ sich aber selbst durch bittere Kritiken seiner Bilder nicht in üble Laune bringen. Sein Witz war gefürchtet. Northcote hatte ein „Urtheil Salomo's" gemalt. Wie gefällts Ihnen? fragte er. — Sehr, sehr; antwortete Fueßli. Besonders schön ists, wie Salomo die beiden Vorderfinger gleich einer Schafschere ausstreckt, als sagte er: Schneid das Ding entzwei. Ebenfalls war es Northcote, welcher ein anderes Witzwort Fueßli's verdauen mußte. Northcote hatte einen „Herkules" gemalt, welcher den Pfeil auf Pluton abschießt. — Wie gefällts? — Sehr, sehr, sagte Fueßli, aber er trifft ihn ganz gewiß nicht! — Was? rief Northcote außer sich. Aber Herkules soll ihn treffen — dafür ist das Bild ja gemalt! — O, meinte Fueßli, das können Sie mit zwei Worten im Ausstellungskatalog am bequemsten klar machen! — Der Bild-

hauer Nollekens war sehr geizig. Er war sammt Fueßli und anderen Künstlern bei dem Banquier Coutts zum Abendessen, als Miß Coutts, als Morgiana (in den vierzig Dieben) gekleidet, mit einem Dolche in der Hand eintrat und declamirte. Sie stand dicht vor Nollekens, als Fueßli ausrief: Immer zugestoßen, schadt nichts; Nolly kann nicht bluten! — Zoffany sagte zu Fueßli in der Akademie: Ich glaube, wenn die alten Italiener Ihre Bilder gesehen hätten, so wären sie blind geworden! — O, sagte Fueßli, ich kann noch andere Sachen, als todte Italiener blind zu machen. Macht Euch darauf gefaßt, in einer Viertelstunde taub zu sein, denn ich werde Euch in acht Sprachen zudonnern, daß Ihr Alle von der Malerei nicht mehr versteht als ein blinder Italiener.

Fueßli gab „Lectures of Painting“ heraus (deutsch von Eschenburg) und bearbeitete sehr fleißig Pilkingtons „Malerlexikon“ (Dictionary of Painters) — letzteres ein Hauptwerk für England. Er ward nach seinem, 1825 erfolgten Tode in der St. Pauls-Kathedrale in London neben Reynolds beigesetzt und wird noch heute von den Engländern mit Stolz als einer ihrer „nationalen“ Künstler bezeichnet.



Benjamin West.

(1738—1820.)

Es ist ein reges, reiches Kunstleben, voll energischer Anstrengungen begabter Männer, welches hier aufgerollt wurde — und dennoch war die englische Kunst erst an der Grenze der Historienmalerei angekommen. Eigenthümlich genug war der erste und bis jetzt auch der größte englische Geschichtsmaler kein Vollblut-Brite, sondern ein Sohn der amerikanischen Colonien.

Benjamin West, von zehn Kindern eines Quäkers das jüngste, ward bei einem Feldgottesdienste der Secte zu Springfield, in der Nähe von Philadelphia, Pennsylvania, 1738 geboren. Er fing an zu zeichnen, ohne jemals ein Bild, und wäre dies ein Kupferstich gewesen, gesehen zu haben. Mit sechs Jahren zeichnete er, nur mit Dinte und Feder, das schöne Gesicht eines ihm zur Wartung übergebenen Kindes, das im Schlafe lächelt — ein Probestück, das bei der Gemeinde den größten Enthusiasmus hervorrief. Wandernde Rothhäute, welche die Kunst verstanden, ihre Wigwams und

ihre eigenen Körper zu bemalen, lehrten den Knaben, rothe, gelbe und weiße Farbe zu bereiten, und die Mutter hatte die erleuchtete Idee, daß man mit Indigo jedenfalls blau malen könne. Endlich erhielt er einen Tuschkasten mit Pinseln und sechs Kupferstiche. Er lernte coloriren und zeichnete und malte nach der Natur, mit Vorliebe Schiffe und Uferansichten des schönen Delaware und des Schuylkillflusses — Alles ohne die geringste Anweisung. Seine Erfindungsgabe glich seinem Fleiße. Im Portraitiren besaß er eine glänzende Geschicklichkeit und die Werke von Richardson und Dufresnoy, anstatt ihn muthlos zu machen, lieferten ihm den Beweis, daß er ein geborener Maler sei.

Man kann in den Künstlerbiographien kaum eine originellere Scene nennen, als die Versammlung der Quäker, welche zu entscheiden hatte, wie sich die Gemeinde dem kleinen Kunstjünger gegenüber zu benehmen habe. Die Quäker hatten es hier mit einem „menschlichen Wesen" zu thun, welches für die, mit den Grundsätzen der Secte im strengsten Widerspruche befindliche, irdische Größe und Berühmtheit ganz besonders ausgestattet zu sein schien. Der Vorsteher John Williamson, der durch seine Rede seinen unberühmten Namen unvergeßlich machte, redete die Aeltesten an:

„John West und Sarah Pearson ward ein Kind männlichen Geschlechts geboren, das von Gott mit bemerkenswerthen Gaben des Geistes begnadigt werden ist. Der Knabe ist durch eine Art von Eingebung zum Maler geworden — Niemand hat ihn über diese Kunst belehrt — und jetzt will Benjamin West die Malerei zu seiner Lebensaufgabe machen. Es ist unleugbar, daß unsere Vorschriften diese Kunst für eine unnütze ansehen, da der Mensch durch Arbeit neben dem Gebet der Menschheit nützlich werden soll. — Aber wir haben auch die oberste Vorschrift: Gott in allen Dingen zu gehorchen. Gott hat dem Knaben den Geist der Kunst gegeben, wie einst den Propheten den Geist der Weissagung — können wir seine Weisheit bezweifeln? Giebt er seine Gaben für andere als weise und gute Zwecke? Wir haben nichts zu sagen als dies: der Knabe soll Das bleiben, was er durch Gottes Kraft geworden ist — ein Maler! Wir haben die Bilder aus den Gotteshäusern und der Häuslichkeit der Gemeindemitglieder ausgeschlossen; denn viele Gemälde dienen der Sinnlichkeit, der Weltlust. Aber ich meine, daß solche Gemälde ein Mißbrauch der Malkunst, nicht ihr wahrer Zweck sind. Eine reine Hand, ein sittliches Gemüth kann ein Bild zu einem Erziehungsmittel für moralische Trefflichkeit machen. Und ein erbauliches Bild ist jedenfalls der größten Aufmerksamkeit selbst des strengen

Christen würdig. Wie, meine Brüder, wenn Gott dem Knaben sein Talent deshalb gegeben hätte, um uns durch den Anblick freundlicherer Gestalten, als wir sie in dieser Wildniß sehen, frischen Muth und Freudigkeit zu geben, zusammt der gewissen Hoffnung, daß unsere Kinder dereinst nicht mehr gleich Indianern leben, sondern der Vorzüge theilhaftig werden, wodurch sich der gebildete Christ von barbarischen Heiden unterscheidet? Gott giebt seine Gaben nicht ohne großen Zweck, ohne weise Absicht! Benjamin West sei ein Maler zur Ehre Gottes!"

Wir können Sir Joshua's „Sieben Reden" und „Noten über Dufresnoy" durchblättern und finden gewiß keine edlere Auffassung von Kunst als diejenige des alten Quäkers. Der Kunstnovize hatte seit zwei Jahren Unterricht im Griechischen empfangen und las mit Leichtigkeit die römischen Classiker. Mit dieser Vorbildung kam er 1760 in Rom an. Die Quäkergemeinde hatte Alles aufgeboten, um dem Jünglinge einen guten Empfang bei einer Reihe ausgezeichneter Personen zu sichern, damit er „auf sicherm Wege" wandele. Er trat mit Pompeo Batoni, mit Mengs und dessen zahlreichen Freunden in Beziehung, schien aber nirgend sehr anzusprechen. Vielleicht war West noch zu jung, um seinen berühmten Bekannten näher zu kommen; dann aber besaß er nicht wenige Eigenthümlichkeiten, die sich auf seine Erziehung zurückführen ließen. Er studirte daher, wie „es ihm der Geist eingab" und nahm sich besonders die Art, wie die französischen Künstler ihre Studien betrieben, zum Muster. West befleißigte sich der strengen Zeichnung nach der Antike, nach Michel Angelo und den Caracci. Er sah aber bald ein, daß er einen ungeheuren Weg vor sich habe, um von hier aus zum Malen zu gelangen. Außerdem fühlte sich der junge Quäker in der Nähe des Papstes gleich vom ersten Augenblick seines Aufenthalts in Rom an nicht wohl und er beschloß, nach Florenz zu reisen. Hier, wie in einigen anderen Pflegestädten der Kunst Italiens studirte West sehr eifrig, bis es ihn, zumal da seine Gesundheit zu leiden begonnen hatte, mächtig heimwärts zog. Ueber Paris reiste West nach London, zunächst zu dem Zwecke, um sich in England einen Markt für seine Gemälde zu sichern und womöglich sich einige große Aufträge zu verschaffen. Die im Handel sehr wohl erfahrenen Confessionsgenossen zeigten aber dem jungen Maler, daß er mit Hoffnung, berühmt und reich zu werden, nur in London malen könne, daß eine Rückkehr nach Philadelphia einem Selbstmorde gleich kommen würde.

Es wurde in dem Hause eines reichen Quäkers eine Sammlung der



Tod des General Wolfe. Nach Benj. West.

Arbeiten Wests aufgestellt und Wilson bewogen, die kleine Galerie anzusehen. Der Meister erstaunte über die Leistungen des jungen Amerikaners und machte seinen Fürsprecher bei Joshua Reynolds. Beide waren zunächst davon überzeugt, daß West eine ganz bedeutende Lehrkraft werden würde. Seine Studien waren sehr vielseitig; er besaß eine feste, correcte Zeichnung und sein Colorit, damals noch blühend und warm, zeigte gute Principien und Geschmack. Dazu war West sittenstrenge, schüchtern, ganz und gar nicht von sich eingenommen, kurz er war ganz dazu geschaffen, um — natürlich unter Joshua Reynolds Führung — der Kunst in London gute Dienste zu leisten. Als West seinen Entschluß gefaßt hatte, sich in London niederzulassen, gehorchte er dem Wunsche seiner Confessionsgenossen und verheirathete sich mit einer amerikanischen Glaubensschwester, Miß Shewill.

Benjamin West hatte, wie er selbst gestand, den günstigen Stand seiner Aussichten in London, neben der wohlwollenden Beurtheilung seines Talents von Reynolds und einigen anderen Künstlern, seiner Quäkerschaft zu verdanken. Selbst der König ward neugierig, den Quäker zu sehen, der die „Leinwand bemale, anstatt dieselbe bloß zu verhandeln." Im Jahre 1765 ward West bereits einer der Vorsteher der Gesellschaft der später sogenannten „Incorporirten Künstler" und ein besonderer Liebling Georgs III., der ihn mit Aufträgen überhäufte. Georg III., bekanntlich mit sehr dürftigen Geistesgaben ausgestattet, verstand gar nichts von Kunst, war sogar kein Verehrer derselben; desto besser hatte der König die Bibel inne — er rühmte sich oft, besser predigen zu können, als „seine" Erzbischöfe. Auf einen solchen Mann mußte Wests Gemälde: „Der Tod auf dem fahlen Pferde," nach der Offenbarung St. Johannis, bedeutend wirken. Die quäkerische Sittenstrenge war die zweite gewichtige Empfehlung Wests bei dem Könige. „Außerdem," sagte der Satirist Peter Pindar, „mußte es für Seine Majestät interessant sein, zu untersuchen, ob Hochdieselbe wirklich der pedantische Erzschulmeister in seinem Reiche sei, oder ob Seine Majestät diese Würde dem malenden Quäker zu cediren habe."

Seine Zeichnung „der Abschied des Regulus" mußte West im königlichen Palaste malen. Georg III. schätzte dies Bild so hoch, daß er einen unsinnig theuren Rahmen für dasselbe anfertigen ließ und befahl: das Gemälde solle nicht in die Ausstellung der Maler-Societät, sondern nur in seine, des Königs, eigene Ausstellung kommen. Unter dieser „eigenen" Ausstellung verstand der König diejenige der „Königlichen Akademie", deren Statuten er bereits im Stillen unterzeichnet hatte. Es verstand sich von

selbst, daß ein Künstler mit einem so mächtigen Patron in London einen ebenen Weg vor sich fand. West ward in die neue Akademie eingeführt und entwickelte Kraft und Talent genug, um sich neben den besten anderen Künstlern zu behaupten und später selbst den Präsidentenstuhl zu besteigen.

Es würde hier zu weit führen, die Werke Wests einer genaueren Musterung zu unterwerfen; denn dieser Künstler entwickelte eine außerordentliche Fruchtbarkeit. Er griff auf das Feld der klassischen Geschichte und Mythe, malte biblische Bilder, stellte bedeutende Scenen aus der ältern und neuern englischen Geschichte dar, arbeitete nach Shakspeare, Spencer, Ariosto, lieferte Wandmalereien, Cartons zu Fenstergemälden und schließlich Portraits.

Wests Bilder klassischen Stoffes sind seinen biblischen Gemälden durchschnittlich an Kraft und Ausdruck überlegen. Die Gemälde biblischen Stoffes erscheinen in großer Trockenheit der Auffassung, ängstlich und nicht selten prosaisch bis zur Trivialität. Es scheint hier immer, um mit dem zweiten kunstgelehrten Satiriker jener Zeit, mit Anthony Pasquin, dem Maler Williams, zu reden, als ob der Quäker beim Malen der heiligen Gegenstände stets das erste Gebot vor sich sähe: „Benjamin soll sich kein Bildniß, noch irgend ein Gleichniß machen.“ Ungekünstelte, warme Empfindung herrscht in seinem „Jakob, welcher die Söhne Josephs und diesen selbst, segnet.“ Verdienstlich ist auch das Bild „Elisahs, welcher den Sohn der Sunamitin erweckt.“ Schön ist der genrehaft gehaltene: „Johannes mit dem Lamm“, zu welchem Bilde West das allegorisch-kalte Pendant: „Tugend und Unschuld“ lieferte.

Bedeutender sprechen die Gegenstände aus der klassischen Welt an. Zunächst sein „Pylades und Orestes“; „Hannibal, den Römern Feindschaft schwörend“; „Alexander der Große und der Arzt Philippos“; „der Tod des Epaminondas“; „Leonidas“, letzteres Gemälde ein Hauptbild. Wests „Paetus und Arria“ sind dagegen sehr trocken ausgefallen. Es ist in den meisten dieser Bilder ein Eigenes des Malers nicht zu verkennen. West geht, den klassischen Stoffen gegenüber, viel weniger äußerlich zu Werke, als bei seinen biblischen Bildern. Der Ausdruck in der Bewegung ist jedoch auch hier nicht völlig frei und schwunghaft; die Physiognomien haben meist etwas Gedrücktes, innerlich Bekümmertes, das nicht für alle Situationen paßt. Man sieht es deutlich, wie sich der Künstler bestrebt hat, Charakterausdruck hervorzubringen, ohne aber in den meisten Fällen mehr zu geben,

als eine ziemlich allgemeine Gesichtsbildung mit dem momentanen Ausdrucke des Leidens oder Handelns.

Ueber den Mangel an Charakterwahrheit in Wests Gemälden machen sich die schon erwähnten Satiriker lustig. Williams sagte in seiner „Freisinnigen Kritik der Ausstellung von 1794“: Die Aehnlichkeit aller Westschen Figuren ist so auffallend, daß ich ihn im Verdacht habe, seine Dienstboten seien die permanenten Urbilder seiner Heiligen, Dämonen und Helden. Ganz besonders diente die ungemessene Bewunderung, mit welcher der König und folglich auch der ganze Hof den „erschütternden Genius“ (Quaking Genius) Wests betrachtete, zur Herausforderung der Kritik. Peter Pindar singt:

„Die beste Seite das ist West —
Sie ist zwar hinten, das steht fest;
Man sehe West vom Westen an
Und was er malt, der große Mann,
Dann kann man, wie Herr George*) finden:
Des Quäkers Genius steckt hinten.“

Am witzigsten vielleicht ist folgender Anfang einer Peter Pindarschen Ode:

„Now, mistress Muse, attend on master West.“

West war jedoch der Mann, um Kritiker viel ernsterer Art durch diejenigen Leistungen, in welchen er seine volle Kraft zu entfalten vermochte, zum Schweigen zu bringen. Dies waren seine Gemälde aus der englischen Geschichte.

Voran steht hier das berühmte Bild: „Tod des Generals Wolfe.“ Mit einer kleinen, aber ausgewählten Division setzte sich der englische General in Marsch, um das Gibraltar des amerikanischen Nordens, Quebec, den Franzosen zu entreißen. In Quebec commandirte der tapfere General de Montcalm eine Besatzung, welche dem Angriffsheere an Stärke nicht blos gleichkam, sondern dasselbe übertraf. Unbekümmert machte Wolfe sich mit seinen Briten, unterstützt von einem Parteigängercorps von Amerikanern und Indianern, an das Unternehmen, Quebec zu Lande und zu Wasser anzugreifen. Die Landtruppen konnten aber so wenig wie das Flottengeschwader auf dem St. Lorenzstrome etwas gegen die Unterstadt ausrichten und Wolfe marschirte wieder ab. Er hatte es auf die Oberstadt abgesehen, welche auf einem schwer ersteiglichen Felsenplateau liegt. Wolfe erstieg die Felsen, langte auf der kleinen Ebene von St. Abraham, dicht vor den Festungs-

*) Der König Georg III.

werken an und zwang die Franzosen sofort zur Schlacht. Der Kampf war kurz, aber mörderisch und Wolfe fiel als Sieger. Auch sein tapferer Gegner büßte das Leben ein.

Es entstand ein wahrer Sturm in der Akademie, in allen gebildeten Kreisen Londons, als es bekannt wurde, daß West den „Tod Wolfe's“ malen und den General, sammt seinen Soldaten, so wie die Feinde, völlig naturwahr darstellen wolle. Bis dahin waren in den vergessenen Anläufen zu nationalen Geschichtsbildern die Engländer stets als Griechen und Römer costumirt gewesen. Reynolds und der Erzbischof von York erschienen bei West, um ihn von einer Neuerung abzubringen, welche für West und die englische Kunst die allerbedenklichsten Folgen nach sich ziehen müsse. West ließ sich nicht irre machen, obgleich Reynolds sehr spitzig wurde und fragte: ob er denn jemals gehört habe, daß ein altitalienischer Meister Patrontaschen und Soldatengamaschen gemalt habe? — Nun, erwiderte West, die Dinge existirten damals vielleicht noch nicht; aber heute sind sie da, und sie sollen ihr Recht haben. Ich habe nicht im Sinne, das Publicum zu belügen, die Nachwelt durch Täuschung blind zu machen. Ich beanspruche das Recht, welches noch kein vernünftiger Mensch einem Geschichtschreiber bestritten hat: die Begebenheiten einer großen Schlacht, eines wichtigen Sieges als Maler so darzustellen, daß man erkennt, wer kämpfte, wie gekämpft, und wie gesiegt wurde. Ich werde mich hüten, dem Sieger von Quebec ein Costum zu geben, in welchem er sich bei Lebzeiten selbst vor Indianern nicht gezeigt haben würde. Laßt mich machen!

Als Wests Gemälde, seitdem in der ganzen Welt bekannt geworden, vollendet war, kam Reynolds, als der Erste, um dasselbe zu prüfen. Später erschien Drummond. Reynolds blieb über eine halbe Stunde vor dem Bilde sitzen und sagte kein Wort Endlich erhob er sich. West hat gesiegt! rief er. Ich nehme Alles zurück, was ich gegen sein neues Princip einwandte. Dies ist das beste und volksthümlichste Werk, welches die englische Kunst aufweisen kann und ein solches, das eine völlige Umwälzung unserer Kunstprincipien bewirken wird! — Merkwürdig genug war König Georg III., der sonst West für unfehlbar hielt, das Mal ganz Römer oder Sansculotte — die Hosen, Gamaschen und Fracks seiner Soldaten machten auf ihn einen höchst fatalen Eindruck. Obgleich er den Auftrag für das Gemälde gegeben hatte, so war Georg III. doch kleinlich genug, das beste Werk Wests zurückzuweisen und dem Maler zu rathen, dasselbe unter der Hand an Jemand, der von Kunst nichts verstehe, loszuschlagen; denn je

weniger man von diesem Bilde höre und spreche, desto besser sei es für den Maler und die Kunst überhaupt. Lord Grosvenor, einer der feinsten Kenner Englands, erstand das Bild, welches durch ganz England einen wahren Begeisterungssturm erregte. Woollets schöner Stich (1776) brachte ungeheure Summen ein und Georg hatte Ursache, sich nach allen Regeln klassischer Kunst über seine eigene Kennerschaft zu ärgern.

Eine der wirksamsten Figuren des Gemäldes war der im Vordergrunde kauernde Indianerhäuptling. West führte dem Publicum in einem vorzüglichen Bilde Gruppen von Rothhäuten vor, welche mit William Penn den Tractat über die Abtretung des Platzes verhandelten, auf welchem Philadelphia gebaut werden sollte. Penn war durch Belehnung — welche starke Summen voraussetzte — bereits Eigenthümer des Landes; er hatte außerdem die weißen Colonisten abgekauft und bezahlte den reclamirenden Rothhäuten also das Land zum dritten Male... Gewiß, eine der größten Lobreden, welche West der Herzensgüte des außerordentlichsten Mannes seiner Secte im Bilde halten konnte.

Auf seine Jugendliebhaberei, Schiffe darzustellen, zurückkommend, war West kühn genug, sich an einer Seeschlacht zu versuchen. Er malte die für die Engländer siegreiche Schlacht von La Hogue. Er hatte seinen Raum nicht sehr geschickt bemessen, den Horizont sehr tief gelegt, so daß die Galerien der Schiffskolosse im Vordergrunde bis fast an den obern Rahmen des Bildes reichten; aber dennoch gefiel das Bild dem Publicum, obgleich die Akademiker außer sich darüber geriethen. Georg III. ward durch diese Masse von Wasser und Pulverdampf, besonders aber über die auf den Booten vorgehende Scene — die mit genauester Noth bewerkstelligte Flucht des Königs Jakob — mit West völlig wieder versöhnt. Wests tiefer Horizont, ein zufälliger Mißgriff, spukte jedoch noch lange in der, an mittelmäßigen Bildern so außerordentlich reichen, Seeschlachtenmalerei der Engländer. „König Karl II., in der Bai von Dover landend“, war auch ein Bild, auf welchem die Personen bis zur völligen Unbedeutendheit zusammengeschrumpft sind. Der galamäßig in einem Paradeboot anfahrende, liederliche Fürst ist nur an seinem stark befiederten Hute zu erkennen. Die Schiffe sind meist Portraits. Schwach, obwohl historisch treu, ist der „Tod Nelsons in der Tafalgarschlacht“. Man blickt in das Oberdeck der Victory, des Flaggenschiffes von Nelson, und sieht, wie der verwundete Held vom Deck herabgetragen wird — eine Idee, welche den Beschauer von der Schlacht ganz abschneidet. Die Figuren sind kalt, langweilig.

Ohne noch weiter in Wests Productionen einzugehen, können wir das Urtheil über diesen Künstler nach den genannten Hauptwerken abgeben. Von einem eigenthümlichen Styl ist bei West nicht die Rede. In seinen klassischen Stücken hält er sich an die Antike, in den biblischen Gemälden bequemt er sich ziemlich widerstrebend der italienischen Weise und nur in seinen nationalen Stücken ist West er selbst. Er ist, wie sein „Tod des Generals Wolfe" beweist, einer lebhaften, großen Empfindung fähig, durchdringt seinen Gegenstand und kann ihm die wirksamste Seite abgewinnen, und erzählt seinen Stoff stets deutlich. In „Wolfe's Tod" hat er in seinen Köpfen Charakter und Seelenausdruck, zweckgerechte Bewegung, gute Gruppirung und macht einen erhebenden Effect. An Correctheit der Zeichnung mangelt es West sehr selten; dagegen kann man ihm ein gewisses Eckiges, Trockenes oft zum Vorwurfe machen. Manchmal ist Wests Färbung saftig und warm; oft aber auch schwer, trübe und kalt, besonders in den Halbschatten. Seine Hintergründe sind meist düster und unfreundlich behandelt. Mit einem Worte, trotz seiner Mängel war West im Stande, als Geschichtsmaler groß zu sein!

West war lange Präsident der Akademie und entwickelte als Lehrer einen oft peinlichen Pedantismus. Die Intriguen der Akademiker, in welche er verwickelt wurde, können heute kein Interesse mehr erregen. West verließ London nur auf kurze Zeit, um einen Ausflug nach Frankreich zu machen, wo man ihn außerordentlich feierte, und starb 1820, um in der St. Paulskirche beigesetzt zu werden. Seine akademischen Reden sind unbedeutend; seine Schrift über den Einfluß der Sculptur auf die Malerei huldigt den falschen Principien, welche über diese Frage am Ende des achtzehnten Jahrhunderts allgemein verbreitet waren.

Thomas Lawrence.

(1769—1830.)

Es war im März 1787, erzählte Sir Joshua Reynolds, an einem kalten, stürmischen Tage und nach einer noch stürmischern, heißen Debatte, als ich in der Vorhalle des Museums, am Fuße der großen Treppe, einen jungen Menschen stehen sah, der meine volle Aufmerksamkeit erregte. Er mochte gegen achtzehn Jahr alt sein, war schlank, zierlich gewachsen und hielt seinen Hut in der Hand und eine große, stark gespickte Mappe unter dem Arme. Dies war ein wahrer Rafaelskopf mit klugen, sanften Augen, einem wundervoll reinem Gesichtsoval und mit einer Fülle langer, brauner Locken. Ich hatte die Empfindung, als sei mir in der Natur nie ein schöneres Gesicht vorgekommen. Der Jüngling sagte leise einige Worte und ich glaubte, daß er meinen Namen aussprach. Er gab mir ein gedrucktes Blatt in die Hand und warf bei dieser Gelegenheit mir eine Masse von Zeichnungen vor die Füße. Blutroth im Gesicht über seine Ungeschicklichkeit suchte er die Zeichnungen zusammen, packte sie schnell in die Mappe und rannte zum Hause hinaus. Ich gestehe, daß ich mit einer bei mir nicht gewöhnlichen Neugier das in meinen Händen befindliche, zerknitterte Blatt entfaltete. Ein Pinselstrich mit Ultramarin am Rande bezeichnete folgende Stelle: „Nachdem ich so mancher Beispiele von früher Reife des Geistes erwähnte, kann ich auch einen Maler, Namens Lawrence, nicht übergehen, der Sohn eines Gastwirths zu Devizes in Wiltshire. Dieser Knabe ist jetzt, im Jahre 1780, gegen zehn und ein halbes Jahr alt; aber schon in seinem neunten Jahre copirte er, ohne je die geringste Anweisung erhalten zu haben, historische Bilder in vollendeter Weise; auch componirte er sehr hübsch Bilder nach biblischen Erzählungen, so die Verleugnung Christi durch Petrus. Es gelingt ihm fast stets, in sieben Minuten ein sehr ähnliches Portrait frei und anmuthig zu zeichnen." (Daines Barington's „Miscellanies".)

Dieser Jüngling war Thomas Lawrence. Er stellte sich mit etwas mehr Entschlossenheit bald dem berühmten Präsidenten der Akademie zum zweiten Male vor und wußte sich die lebhafteste Zuneigung desselben zu



Master Lambton, nach Thomas Lawrence.

gewinnen. Reynolds war stolz darauf, Lawrence in der Akademie vorstellen zu können und die ehrenfestesten Mitglieder, wie vielmehr aber die Schüler durch die glänzenden Leistungen seines Schützlings in Erstaunen zu setzen. Thomas Lawrence zeichnete mit einer unvergleichlichen Schnelligkeit und Sicherheit und dazu mit einer außerordentlichen Eleganz. Neben

ihm konnte kein Schüler im Antiken- oder Actsaal sich geltend machen. Keine drei Jahre später ward der Zögling bereits als Ergänzungs-Mitglied der Akademie vorgeschlagen und ward nur seiner Jugend wegen zurückgewiesen. Im Jahre 1791 aber trat Lawrence, von Reynolds und West kräftig unterstützt, außerdem im Vollbesitze königlicher Gunst, dennoch in die Zahl der Akademiker ein, deren Präsident er dereinst werden sollte.

Thomas Lawrence erscheint in seiner ersten Periode als ein Künstler, der Alles, was er leistete, rein seiner wundervollen Naturanlage verdankte. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Bericht seines Vaters, des Gastwirths zum Schwarzen Bären in Devizes*): Thomas habe bereits im fünften Lebensjahre trefflich portraitirt, den Geschäftszweck hatte, das Interesse des Publicums an dem malenden Knaben zu erhöhen. Der Sinn des Kindes für die Malerei erwachte mit vollster Kraft, als er in Corshamhouse ein treffliches Gemälde von Rubens sah. Es giebt sehr sentimentale englische Verse über diese Scene: Thomas ward in dem Gemache vergessen und als man ihn endlich auffand, stand er da, in Thränen gebadet, und rief schluchzend: „Oh, nie werde ich Aehnliches malen können!“ Es versteht sich, daß der Satirist sich durch diese zarte Geschichte veranlaßt fand, den jungen Lawrence, den gefeierten Liebling der Akademie und noch mehr der aristokratischen Damenwelt, den umgekehrten Coreggio zu betiteln. (Anch' io non sono pittore!)

In Wahrheit schien aber Rubens den Knaben nicht muthlos gemacht, sondern begeistert zu haben. Nach längerm, ernstem Nachdenken, nach vielen weiten, einsamen Spaziergängen fing Thomas an die Bibel zu lesen. Und bald hatte er eine Menge von Stoffen für seinen Darstellungsdrang aufgefunden. Zuerst die Verleugnung des Heilandes durch Petrus, oder vielmehr die Reue des Petrus; Ruben, der den alten Jakob bittet, Benjamin nach Aegypten ziehen zu lassen; Haman und Mardochai und Anderes. Das Auffallendste war für die Gäste des Schwarzen Bären die ungemeine Schnelligkeit, mit welcher der Knabe seine Zeichnung herstellte und colorirte. Der Vater sorgte nach Kräften für die Verbreitung des Rufes seines Wunderknaben, und jetzt luden ihn selbst die hochadeligen Besitzer der Landschlösser in der Gegend ein, ihre Gemäldegalerien zu besehen und zu studiren, in der Hoffnung, den Knaben, welcher sich durchaus nicht lange bitten ließ, zeichnen zu sehen.

*) Thomas Lawrence ward im Weißen Löwen zu Bristol geboren.

Um die Zeit, als der Vater von Devizes nach Bath übersiedelte, machte Thomas Verse. Der Vater glaubte nämlich, mit der Malerei werde es am Ende doch kein Geld bringen, und faßte den Plan, den kleinen Thomas zu einer Art von Minstrel zu machen, wie solche damals sich noch häufiger in England fanden, als gegenwärtig. Der Gastwirth besaß Belesenheit und Geschmack, und unterrichtete Thomas, so gut er es vermochte, zunächst im Declamiren. Der kleine Declamator aber war nicht im Stande, die leeren Zimmer seines Vaters mit Gästen zu füllen. Thomas mußte daher Portraits zeichnen. Es machte sich sehr bald ausfindig, daß der Knabe nicht im Stande war, mit seiner Technik den Ansprüchen der Besteller zu genügen. Ein trefflicher Zeichner, Hoare, unterwies den Knaben und sehr bald konnte er mit dem geist- und geschmackvollen Lehrer an Sauberkeit und Kraft der Arbeit wetteifern. Schon seine ersten Portraits in Stiftzeichnung sind voll geistreicher Zartheit und anmuthigem Ausdruck. Meist zeichnete er Frauen und Mädchen und Vater Lawrence strich für jedes Bildniß eine halbe Guinea ein. Als Lawrence später im Zenith seines Ruhmes stand, kaufte er mehre dieser Zeichnungen für den zwanzig- und dreißigfachen Preis wieder zurück.

In London hatte der Zeichnenlehrer William Shipley im Jahre 1754 die „Society of Arts“ gegründet, welche sich nach einer Wanderung durch die Säle der Kaffeehäuser 1774 im Adelphi etablirte. Die Gesellschaft veranstaltete Ausstellungen und vertheilte Preise. Hier hatten die Bildhauer Bacon, Nollekens und Flaxman ihre ersten Aufmunterungen erfahren. Lawrence lieferte für die Ausstellung die Transfiguration Rafaels in Stiftmanier und erhielt die von Sir Henry Harper gestiftete große Silberpalette, fünf Guineas und ein anerkennendes Schreiben. „Ich hatte jetzt“, sagte Lawrence späterhin, „eine Einsicht, daß ich wirklich den Weg betreten hatte, ein Künstler zu werden.“ In seiner Herzensfreude lief er mit der Palette und den Guineas nach Hoare und sagte: „Wählen Sie, Sir. Eigentlich gehört Ihnen Beides!“ Hoare umarmte den Schüler und erzählte mit stolzer Rührung diesen Zug desselben Papa Lawrence, welcher seinem Sohne im Stillen die Versicherung gab: er würde ihn zu Boden geschlagen haben, wenn Hoare die Palette, oder die Guineas in die Tasche gesteckt hätte.

Nach einiger Zeit war der junge Thomas im Stande, durch seine Portraits den traurigen Vermögensverhältnissen seiner Familie wesentlich aufzuhelfen. Und als die Portraitirlustigen in Bath und der Umgegend bedient waren, da machte der Vater mit Thomas Kunstreisen nach Oxford,

Salisbury, Weymouth, Portsmouth. Thomas vollendete täglich ein Bildniß und verdiente ein bis zwei Guineas.

Bald aber ward Thomas dieser ewigen Stiftzeichnungen aller möglichen Gesichter völlig überdrüssig. Er erklärte, daß er, da er kein guter Maler werden könne, lieber die Zeichnerei zur Seite werfen und Schauspieler werden wolle. In der That war sein Aeußeres wie für die Bühne geschaffen. Der Vater beschwichtigte ihn und brachte ihn dazu, die Oelmalerei zu versuchen. Thomas ward aufs Neue an die Malerei gefesselt. Er malte einen, das Kreuz tragenden Christus, ein acht Fuß hohes Bild. Thomas glaubte nicht, daß er je mit dem Oelpinsel eine feine Behandlung erzielen werde. Heimlich und in Aengsten malte er sein eigenes Bildniß und fand, als er dasselbe mit dem Stift copirte, daß es äußerst schwer sei, selbst die Partien wiederzugeben, die er für roh gemalt hielt. Nach einigen Monaten war er seiner Sache so sicher, daß er erklärte, sich und seine Familie durch Portraitiren auch in London erhalten zu können. Glaubte er dem Original nicht mit dem Pinsel sicher beikommen zu können: so zeichnete er das Bildniß mit dem Stift auf die Leinwand und malte es nachher fertig — ein Verfahren, das er auch später anwandte, wenn er das Beste geben wollte, dessen er fähig war.

Lawrence war, so wie er kaum in London erschienen war, eine namhafte, bevorzugte Persönlichkeit. Dennoch hatte er lange mit Nahrungssorgen und Bedrängnissen zu kämpfen, weil seine Familie auf seine Thätigkeit angewiesen war. Alle die geistreichen Zeichnungen, welche er in den Sälen der Akademie fertigte, wurden verkauft; oft für sehr geringe Preise. Im Jahre 1787 bereits stellte er in Somersethouse fünf Damenportraits aus, Musterbilder aristokratischer Eleganz, vorzüglich gezeichnet, gefällig in der Färbung und von höchst anmuthiger Anordnung. Seine „Vestalin" in derselben Ausstellung ließ dagegen kalt; seine „Wahnsinnige" liegt ganz außerhalb des Kreises, in welchem Lawrence, excellirte und muß als eine Verirrung bezeichnet werden.

Lawrence ist ein Portraitmaler — Sir Joshua Reynolds der Jüngere. Wo der Letztere aufhörte, fing Lawrence wieder an. Diese genaue Verwandtschaft des Talents ist gewiß keine der geringsten Ursachen gewesen, weshalb Reynolds seinem jungen Kunstgenossen mit einer unveränderlichen Zuneigung zugethan war. Eigenthümlich erscheint es, daß Reynolds dem jungen Künstler immer wieder von Neuem den Rath gab, sich nicht darauf einzulassen, die italienischen Meisterwerke zu studiren. „Beseht sie nach

Belieben; aber copirt sie nicht," sagte Sir Joshua. „Nicht als ob Ihr besser, oder nur ebenso gut maltet; aber die Natur hat Euch gelehrt, anders zu malen. Eure Weise habt Ihr inne, und ich kann Euch zur Aufmunterung sagen, daß sie großer Verbesserungen fähig ist. Bevor Ihr in einer fremden Art malen lernt, geht viele Zeit verloren und inzwischen verlernt Ihr Eure eigene Darstellungsweise, die Ihr durch bloße Naturbeobachtung zu einer selbständigen Vollkommenheit gebracht haben würdet."

In seiner besten Zeit war Lawrence dem Reynolds im Portrait nicht allein gleich, sondern übertraf denselben entschieden. Bei Lawrence ist Alles leichter, freier, schwungvoller als bei Reynolds, welchem Letztern allenthalben seine Studien hinderlich zu sein scheinen. Lawrence hat das schärfere Auge für die feineren Züge der Gesichter, für die Besonderheiten in der Haltung des Kopfs und der Figur, für die volle Uebereinstimmung in der Physiognomik der ganzen Persönlichkeit, was besonders bei seinen Portraits in ganzer Figur auffällt. In dem seelischen Ausdrucke ist Lawrence meist sehr glücklich. Eine eigenthümliche Anmuth schwebt um seine Frauenbilder. Diese Anmuth ist freilich mehr das Product der Erziehung und Bildung, als eine freundliche Naturgabe; aber sie ist nicht von dem Maler willkürlich in das Bild hineingetragen, sondern erscheint als eine Eigenschaft der dargestellten Persönlichkeiten selbst. Wie viele Portraits Lawrence auch gemalt haben mag, so läßt sich doch eine Monotonie der Auffassung nur in seiner letzten Zeit bemerken, als er genöthigt war, schablonenmäßig zu Werke zu gehen, seinen Schülern Vieles zu überlassen, um den massenhaften Bestellungen zu genügen. Dies ist ein schlagender Beweis, wie beweglich die Empfindung des Künstlers war, der stets den wahren Charakter seiner Originale nicht allein durch sein Urtheil, sondern auch durch sein Gefühl zu bestimmen vermochte.

In der Färbung war Lawrence zuerst wahr, dann aber auch delicat, oft brillant. Er besaß die größte Meisterschaft, den feinen, diaphanen Teint der vornehmen Damen wiederzugeben. Die Mannsgesichter sind dagegen in der Färbung oft nicht kraftvoll genug. All der Wust von Modestoffen, von Spitzen, Seide, Brocat, von Gold- und Silberstickereien ward von ihm mit größter Leichtigkeit so genau dargestellt, daß der Kenner (der Waaren) wie Pindar meinte, ganz bestimmt sagen konnte, wie viel die Elle kostete. Selbst diese Fertigkeit ist im Stande, Bewunderung zu erregen, wenn man z. B. König Georg IV. als Großmeister des Hosenbandordens, gehüllt „in majestätische Wolken, die des Schneiders Schere formte", be-

trachtet. Damen malte Lawrence gern in dunkelfarbigen Seidenroben. Es ist dem Künstler vorgeworfen*): daß er den Köpfen in seinen Bildnissen Alles aufgeopfert habe, daß alles Uebrige nur hingesudelt sei. Dies Urtheil gilt jedenfalls nur von den Bildern aus der letzten Periode des Künstlers, während welcher er selbst nur die Köpfe und manchmal die Hände zu malen pflegte. Es sind Massen seiner Damenportraits vorhanden, welche sich vorzüglich durch die damals von den Frauen nackt getragenen, schönen Arme und durch meisterhaft gearbeitete, keineswegs manierirte Hände, auszeichnen. Anders ist es freilich mit den Hintergründen. Giebt Lawrence Architektur, so leidet diese in der Regel an derben perspektivischen Fehlern, und seine Durchsichten auf Landschaften sind ärmlich und unschön.

In der ersten Zeit nach seiner Aufnahme in die Akademie hatte Lawrence an Opie, Beechey und besonders an Hoppner furchtbare Rivalen. Der Wettstreit mit Hoppner währte bis zu dessen Tode. Wie zu Reynolds Blüthezeit eine Faction Reynolds und eine Faction Romney in der Akademie sich bildete, so gab es nun eine Lawrence- und eine Hoppner-Partei. Der alte König, der, wie Pindar meinte, sich ganz vorzüglich darauf verstand, ein Roastbeef zu betrachten, beschützte Hoppner, während der Prinz von Wales, nachmals Prinzregent (Georg IV.) an der Spitze der Verehrer von Lawrence stand.

Es war zunächst die schöne feine Persönlichkeit Lawrence's, welche den Prinzen für den Maler einnahm. Georg war überrascht, als er Lawrence zum ersten Male in der Nähe sah. „John", sagte er zu einem seiner Vertrauten, „wenn der Kerl noch ein bischen fetter wird, so ist er der erste Gentleman Englands, nicht ich! Seine Weste sitzt wenigstens besser, als die meinige. Geh' mal John, frag', wer die Weste gemacht hat?" — Der Lord brachte die entsprechende Nachricht. — „Meinen Schneider soll der Teufel holen. Und nun geh' noch ein Mal hin, John, und frag' den Maler, ob er gut tanzt?" — „Sehr gut, Königliche Hoheit", lautet die Antwort, „und er reitet trefflich, ficht gut und war so gütig, mir eine Boxpartie anzubieten." Der Prinz war bezaubert, und bald ward Lawrence zu den intimen Sitzungen zugezogen, welche Georg hielt, um neue Moden zu erfinden.

Dafür gehören aber auch die Portraits von Georg IV. zu den besten Bildern, welche Lawrence malte. In der Regel pflegt das „Großmeisterbild"

*) Passavant Kunstreise durch England 2c. S. 297.

als das schönste Portrait Lawrences genannt zu werden. Das Bild macht allerdings einen gewaltigen Eindruck, aber der Hals des Königs ist viel zu lang, der rechte Arm ebenfalls, und die Schenkel sind zu schwach gerathen. Bedeutend schöner ist das Portrait des Prinzregenten, in einfacher, rother Uniform mit weißen, enganliegenden Beinkleidern und Ecuyerstiefeln, welches sich in der Göttinger Bibliothek befindet. Man kann sich den Anstand der Figur nicht ungezwungener und feiner denken. Das Antlitz ist noch nicht durch Zechen aufgeschwemmt, die Augen sind nicht hervorgetrieben. Es ist ein königliches Antlitz und wir haben nichts dagegen, wenn sich dieser Mann für den vollendetsten Gentleman seines Reiches hielt.

Das reizendste Portrait Lawrence's ist aber nicht der Prinzregent, oder eine der vielen beauties des Hochadels, sondern ein auf der Schwelle des Jünglingsalters angekommener Knabe, Mr. Lambton. Den Lockenkopf in die Hand gestützt, sitzt der kleine Master, das eine Bein untergeschlagen, sinnend auf einem Felsen, an dessen Fuße das Meer schäumt, während der Mond durch zerrissene Wolken blickt. Das Bildniß ist ein Gedicht, ein unvergeßliches, und keines von Lawrence's Bildern kann sich rühmen, einen gleichen, tiefen Eindruck hervorzubringen.

Für das Genre war Lawrence durchaus nicht begabt, viel weniger noch für die Historie. Um so mehr ist es anzuerkennen, daß er, als er nach Wests Tode Präsident der Akademie wurde, besonders diesen Zweigen der Kunst seine Pflege zuwandte. Lawrence ward zum Ritter geschlagen, machte eine Reise auf den Continent und malte auch hier eine Menge von Berühmtheiten. Er blieb verhältnißmäßig arm, obgleich er ungeheure Summen, 10 bis 12000 Pfd. Sterling im Jahre, verdiente. Unverheirathet, wie er war, gab er an angehende mittellose Künstler mit vollen Händen; dazu kam noch seine Lust am Sammeln. Er selbst schätzte seine Gemäldegalerie auf 20,000 Pfund Sterling; der Verkauf ergab jedoch nur 15,445 Pfund Sterling.

Daß Lawrence durch seine Werke die Kunst in England zu einer höheren Stufe gehoben habe, läßt sich nicht sagen. Dieser liebenswürdige Künstler hat jedoch das Interesse der höheren Stände für die Kunst, welches besonders in England so wichtig erscheint, wach zu erhalten gewußt, und sich und seinen Kunstgenossen in der öffentlichen Meinung eine Geltung errungen, die bis auf den heutigen Tag in England dem künstlerischen Streben im höchsten Grade förderlich gewesen ist.

John Flaxman.

(1755—1826.)

Als der Bildersturm in England raste, als die Independenten das Anathema über die kirchliche Kunst aussprachen, hatte ein Parlamentsmitglied den Muth, zu sagen: daß die Sculpturen in den Gottestempeln der „Verbannung", das heißt nach altbiblischem Sinne Vernichtung, nicht anheim fallen dürften, so lange nicht beschlossen sei, die Kirchen zu zerstören, und zwar weil die Sculpturen, mit wenigen Ausnahmen, ein nothwendiges Zubehör der architektonischen Formengebung seien. Es ward bei dieser Verhandlung geltend gemacht, daß über der Bundeslade der Israeliten, sowohl unter den Zelten als im Tempel des Salomo, sich geschnitzte Cherubim befunden hätten — auf Gottes Befehl, der nichts Sündliches enthalten könne. Es war vielleicht Cromwell selbst, welcher entgegnete: Die Kunst, welche die Cherubim fertigte, ist ganz dieselbe, welche das goldene Kalb, den Moloch, die Melecheth, den Götzen Dagon, den Baal und den Drachen zu Babylon machte. Kein Maler hat sich so schwer versündigt, wie die Bildhauer, diese Erz-Götzenfabrikanten. Und wer kann das Urtheil darüber sprechen, daß die Bundeslade eben deshalb von den Philistern geraubt werden konnte, weil die Cherubim, die Erzeugnisse einer verdammlichen Kunst, darüber standen; wer kann sagen, ob Salomonis Tempel nicht eben deshalb zerstört wurde, weil die hölzernen Cherubim im Allerheiligsten waren!

Und jetzt begann der Kampf gegen die hölzernen und steinernen Heiligenbilder. Der Feldzug erstreckte sich auch bald auf das Gebiet der Profan-

historie, und die Statuen und Büsten, die Grabmäler der Herrscher, der Fürsten und Edelleute wurden zertrümmert. Wo sich, wie z. B. in Windsor, viele ältere Sculpturen finden, da waren gewiß den Ikonoklasten nie die Thore geöffnet. Das Meiste von Sculpturarbeiten, was in jener Zeit gerettet wurde, besteht aus Grabdenkmälern und decorativen Holzbildnereien.

Die älteste Reiterstatue, welche London besitzt, diejenige von Karl I., entging in fast wunderbarer Weise der Zerstörung. Sie ward verauctionirt, von dem Rothgießer aber bis zur Restauration der Stuarts versteckt gehalten. Es war der nach England übersiedelte französische Bildhauer, Hubert Lesueur, von den Engländern Le Soeur genannt, welcher das charaktervolle, verdienstliche Kunstwerk fertigte.

Nach Lesueur trat Gibbons auf, ein Holzschnitzer, welcher sich jedoch kühn an die Statue Jakobs II. wagte und den Charakter dieses Fürsten in meisterhafter Art zur Erscheinung brachte. Neben Gibbons, am Ende des XVII. Jahrhunderts, ist Cibber zu nennen. Dieser Bildhauer besitzt nichts von der ziemlich handwerksmäßigen Trockenheit und Steifheit Gibbons, sondern giebt eine großartige Phantasie und die gewaltigsten Mittel für den seelischen Ausdruck kund. Weltberühmt sind Cibbers Statuen des „tobenden Wahnsinns“ und der „Melancholie“ in Bedlam zu London. Pope hat einige satirische Verse über diese gehirnlosen Brüder geschrieben, welche durchaus keinen Anspruch darauf hätten, sich in die Reihe von Kunstwerken zu stellen. Diese beiden Figuren sind jedoch, was den Ausdruck betrifft, von keinem englischen Sculpturwerke bis jetzt übertroffen, und der Stärke und Wahrheit des Ausdrucks wegen kommt der Beschauer kaum zu der Bemerkung, daß die technische Ausführung, besonders den geleckten Bildhauereien der Italiener aus Canova's Zeit gegenüber, fast im Rohen stecken geblieben ist. Auch einige Statuen in Chatsworth, von Cibber gearbeitet, tragen den Stempel einer freien, schwungreichen Auffassung, mit welcher freilich die Technik nicht harmonirt. Die Basreliefs, welche Cibber für das „Londoner Monument“ lieferte, sind mittelmäßig und verwirrt angeordnet.

Es ist eine bemerkenswerthe Erscheinung, daß die Engländer am Anfange des vergangenen Jahrhunderts eine plötzlich hervorbrechende, leidenschaftliche Vorliebe für Bildhauerwerke an den Tag legten, während sie sich um die Bildhauer nicht im geringsten kümmerten. Die neuere englische Kunstgeschichte spricht ziemlich wegwerfend über die „Fremden“, welche einen Zweig der Kunst an sich rissen, der so sehr der Vorliebe der Nation für das

Monumentale entsprochen habe — die Sculptur. Mit affectirtem Stolze weisen die Engländer der Jetztzeit auf den nationalen Bildhauer, auf Gibbons hin, und möchten gern den Beweis führen, daß dieser, im Ganzen genommen, geistlose Künstler, durch den Einfluß der Fremden, namentlich durch Cibber, von seiner echt englischen Richtung abgezogen worden sei.

Man kannte jedoch in England in den ersten Decennien des XVIII. Jahrhunderts nur Sculpturen, keine Bildhauer. Die Sculptur ward fabrikmäßig betrieben. Piccadilly in London zeigte eine ganze Reihe von Läden, wo Sculpturen zum Verkaufe ausgestellt waren. Am Hyde Park Corner war eine große Niederlage von Copien nach antiken Bildhauerwerken in Gyps und Zinn und Blei, von Arkadiern, Schäfern und Schäferinnen — Letztere alle sehr sauber bemalt. Von diesen Sculpturen ward noch im Jahre 1731*) öffentlich gesagt: „Sie sind so monströs, daß man über die Originale kaum eine Vermuthung hegen kann." Aus dem Depot an Hyde Park Ecke wurden die sämmtlichen Bedürfnisse der Nation in Bezug auf Sculpturwerke befriedigt. Hier kaufte der Parkbesitzer, hier kauften die Communen, hier kaufte sogar die Regierung selbst. Im Depot arbeiteten vorzugsweise fremde Bildner, arme Namenlose, und daher ist es erklärlich, daß selbst von den Statuen der englischen Könige und Königinnen aus jener Zeit der Verfertiger nicht mit Sicherheit angegeben werden kann. Die Statue Georg I. auf Grosvenor-Square stammt aus dem Depot**), und es ist dem Anstandsgefühl einer spätern Zeit zuzuschreiben, daß der Bildhauer ausfindig zu machen versucht wurde. Man ist übrigens noch heute in England darüber nicht im Klaren, ob der Künstler Van Nost, oder Vancost geheißen habe. Wer bekümmerte sich vor hundert und vierzig Jahren in London um die Tagelöhner in den Bildhauerschoppen?

Als „Journeyman", als Tagelöhner, ward dem Componisten Georg Friedrich Händel ein sehr junger Franzose vorgestellt, welcher von seinem Arbeitgeber, Henry Cheere, dem Freunde William Hogarths, den Auftrag empfangen hatte, die Portraitstatue des deutschen Musikers für die Vauxhall Gardens zu fertigen. Dieser Arbeiter hieß François Louis Roubillac, von den Engländern später Roubiliac genannt. Händels Statue von Roubillac ward eine meisterhafte Arbeit und John Walpole hielt es für seine Pflicht, sich des namenlosen Tagelöhners energisch anzunehmen. Unter Roubillacs

*) Ralphs „Public Statues". London 1731.

**) Auch Tea pot oder Theetopf genannt.

Portraitstatuen ist diejenige Isaac Newtons berühmt geworden. Sie befindet sich in der Capelle von Trinity College zu Dublin. Canova, welcher eine Copie dieses Werks in Paris sah, urtheilte: daß der Newton Roubillacs die „sich selbst rechtfertigende Naturwahrheit“ mit dem idealen Schwunge der Statue der „Beredtsamkeit“ — auch von Roubillac gefertigt — vereinige. Chantrey nennt die Statue Newtons „das edelste Werk englischer Bildhauerei,“ gedankenreich und von meisterhafter Ausführung. Wir müssen sagen, daß der Kopf Newtons alles Interesse in Anspruch nimmt, daß die Draperie der Bewegung nicht gehorcht und namentlich die Beine mangelhaft gerathen sind. Das schönste Werk Roubillacs ist unbestreitbar das Monument der Mrs. Nightingale in der Westminster Abtei. Mag der Künstler auch, dem Geschmack seiner Zeit nach, sich einige allegorische Extravaganzen erlaubt haben, so verschwinden diese doch vor dem tiefen, rührenden Gefühlsausdrucke des Ganzen, — ganz abgesehen von der wundervollen Technik, welche uns selbst in dem kleinsten Beiwerk entgegentritt.

Andere Bildhauer der Depots waren Scheemakers und Rysbrac — Fremde, wie schon die Namen andeuten. Rysbrac konnte mit gutem Grunde als ein ebenbürtiger Nebenbuhler Roubillacs angesehen werden: seine Statue von Sir Hans Sloane, dem bekannten öffentlichen Wohlthäter Londons, für die Apothekergesellschaft zu Chelsea gefertigt, ist eine vortreffliche Arbeit, ganz den Forderungen unserer heutigen Realisten entsprechend.

Die Bildhauerläden und der Depot von Piccadilly erhielten den Todesstoß, als die reformirende Bewegung auf dem Felde der Malerei in England begann und namhafte Bildhauer durch Achtung gebietende Werke das Elend der sculpturalen Fabrikarbeit in seiner ganzen Blöße erscheinen ließen. Hier ist zuerst Sir Joseph Banks zu nennen. Er war, wie Cunningham meint, der erste einheimische Bildhauer, welcher sein Streben auf das Große und Erhabene richtete und dem poetischen Inhalt seiner Compositionen gerecht zu werden sich bemühte. Wir lassen den letztern Umstand dahingestellt sein, denn erstens ist es ein sehr bedenkliches Lob für Sculpturen, wenn ihre Conception als poetisch bezeichnet wird, und zweitens kann man Das, was der Kritiker „poetisch“ nennt, heute sehr unpoetisch finden. Das ist indeß nicht zu leugnen: Banks strengte sich aus allen Kräften an, in seinen Gebilden sich der idealen Schönheit der Antike zu nähern und zugleich den Eindruck des Würdevollen oder Pathetischen zu erzielen. In der Ausstellung der Wasserfarbenbilder befindet sich Banks Kolossalstatue des

Achilleus, welcher den Verlust der Briseïs beweint — ein Werk von edlen Verhältnissen, natürlicher Bewegung und empfundenem Ausdrucke. „Wenn der Held etwas weinerlich gerathen ist," sagte Flaxman von diesem Achilleus, „so muß man gestehen, daß er sich vollkommen bei Verrichtung seiner Obliegenheit befindet." Sehr gut gearbeitet ist Banks „Shakspeare", von der Poesie und Malerei geleitet — in derselben Ausstellung. Die Entwürfe dieses Bildhauers sind unendlich besser, als seine ausgeführten Werke. Die Gefühlswärme dieser Skizzen und kleinen Modelle scheint zu erstarren, wenn die Ausführung begonnen hat. Es ist nicht zu hart, wenn das Urtheil Barry's über Banks als sehr treffend angeführt wird: „Mit dem Stift, mit dem Sepiapinsel in der Hand ist Banks ein ebenso guter, wenn nicht besserer Künstler, als ich (Barry); aber nimmt Banks den Meißel und Schlägel, so ist er nur ein gewöhnlicher Handwerker (workman). Wenn Banks nur zeichnen und malen wollte, so wäre er ein Künstler ersten Ranges. Er würde später, wenn unsere Künstler, besonders die akademischen, erst etwas urtheilsfähiger geworden sein werden, der Bewunderung sicher sein. Sir Joseph Banks aber hält es augenscheinlich für angenehmer, sich später als Bildhauer auslachen zu lassen."

Auch Nollekens hatte die Antike vor Augen, verlor sich aber zu leicht in allegorischen Bombast. Wirklich Treffliches leistete dieser Künstler in Portraitbüsten. In seinen monumentalen Arbeiten ist Nollekens kalt, geziert und oft überladen. Dieser Künstler war der Genauigkeit in der Ausführung im hohen Grade fähig, besaß sonst aber kaum eine jener geistigen Eigenschaften, welche dem Künstler nothwendig sind. Seinen Geiz erwähnten wir bereits.*) Fueßli sagte: „Da hat Nollekens seit drei Jahren zwei Marmorblöcke ausgezeichnetster Qualität in seinem Atelier lagern. Er behauptet, die Blöcke seien so ungeheuer theuer, daß es eine sündhafte Verschwendung wäre, nur ein Stück, wie eine Wallnuß groß, von denselben abzuhauen!"

Es sei hier noch Bacon mit einigen Worten erwähnt. Dieser Bildhauer würde schon deshalb die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, weil er sich der Regierung gegenüber erbot, alle National-Monumente fünfundzwanzig Procent unter dem vom Parlament genehmigten Preise auszuführen, vorausgesetzt, daß nicht irgend eine Nationalsculptur anderen Arbeitern übertragen würde. Fueßli rief, als er dies Angebot hörte: „Das ist der neuerstandene Geist des Phidias! Was wäre die Armee und die Flotte auch ohne Bacon?**)

*) Vergl. S. 229. **) Bacon, Schinken.

Es würde jedoch ungerecht sein, aus dem Speculationsgeiste Bacons den Schluß zu ziehen, daß er für seine Kunst nur mittelmäßig begabt gewesen sein müsse. Er besaß eine bedeutend glücklichere Naturanlage, als Nollekens und selbst als Banks. Bei Bacon machte sich Alles von selbst. Sehr jung noch trat er als fertiger Bildhauer, besonders was die Technik betraf, auf und errang mit seiner kleinen Statue: „der Frieden" in der Society of Arts im Adelphi den Zehn=Guineas=Preis. Einen Fortschritt in der Kunst hat Bacon schwerlich gemacht. Sein Naturell war nicht geschaffen, um Fremdes in sich aufzunehmen. Er begriff die Antike nach seiner Weise: er entlehnte ihr schöne Stellungen, ungezwungene Motive der Bewegung und behandelte seine klassischen Bildwerke ganz in naturalistischer Weise. Das Nächste, was Bacon erreichte, war Lebhaftigkeit und Kraft. Dies innere Leben, wie man solches an Bacons Mars, Venus und Narcissus im Adelphi, sämmtlich Statuen in natürlicher Größe, bemerkt, läßt über manchen Fehler hinwegsehen, zumal die Technik eine tadellose ist.

Das Verdienst Bacons besteht nach der Meinung seiner Landsleute*) besonders darin, daß er echt englische Anschauung und Empfindung**) in seinen Sculpturen darlegte. Die Engländer besitzen die Eigenschaft des unwillkürlichen, kraftvollen Impulses zur That, und dieser Impuls war bei Bacon durch keine, die Art der Auffassung und Empfindung verändernde, Studien verkümmert. Bacons Samuel Johnson, in der St. Pauls Kathedrale ist ein Beispiel seiner Auffassung großartigen „englischen" Charakters: fest, streng, gedankenvoll und im Gefühle seines geistigen Uebergewichts tritt uns Johnson entgegen. Hier ist keine Linie zu verbessern. Die Statue Howards ist, der Conception nach, ebenso aus dem vollen, glatten Gusse. Der menschenfreundliche, sanfte und gelehrte Mann, einst Secretär der Kunstakademie, verbirgt dem Beschauer keine der liebenswerthen Eigenschaften seines Innern. Die Monumente Bacons sind im argen Zopfstyl mit Ornamenten und Nebendingen überladen.

Aus dem Strudel der Bewegung auf dem Gebiete der englischen Sculptur steigt jetzt eine feste edle Gestalt empor, welche, wie auf einem unerschütterlichen Felsen stehend, der englischen Bildhauerei die richtige Bahn zur Größe zeigte. Dies ist John Flaxman.

---

*) J. Saunders: „Society of Artists".

**) English sense.

Der Vater dieses großartigen Künstlers war einer der sculpturalen „Tagelöhner" des Depots am Hyde Park Corner in London. John Flaxman, der Vater, arbeitete in den Ateliers von Roubillac und Scheemaeker. Dann ging der ältere Flaxman nach York und legte hier, nach dem Muster der Läden auf Piccadilly, ein Verkaufslocal von Bildhauerwaaren an. In York ward John Flaxman, der Jüngere, geboren — ein schwächliches Kind, das durch einen unglücklichen Sturz außerdem noch verkrümmen sollte. Der kleine John hieß nur: das Hauskreuz. Der Geist des Kindes schien jedoch eben durch die fortwährende Kränklichkeit und die Ertragung körperlicher Schmerzen zu sehr frühzeitiger Einsicht geleitet zu werden. Johnny war der beste Verwalter des Ladens. Er wußte genau, und besser als seine Mutter, den Preis eines jeden Stücks der Waaren. Als er gegen sieben Jahre alt war, konnte ihm der Schoppen mit vollster Sicherheit anvertraut werden. Die Käufer hatten den sonderbaren Anblick, daß ihnen ein kleiner, verwachsener Knabe entgegentrat, einen festen Preis nannte, die Vorzüge des einen oder andern Bildnerwerks darlegte und endlich, jedes verdächtige Geldstück zurückweisend, die Zahlung annahm.

Etwa zwei Jahre später — Johnny war während dieser Zeit fast gar nicht gewachsen — saß das Kind ämsig am Bossirtische und formte Wachsfigürchen. Johnny kannte keine anderen Freunde und Spielgenossen als die Sculpturen des Ladens, in deren Gesellschaft er den ganzen Tag über verweilte. Es waren seine Lieblinge, welche er in Wachs copirte: hübsche Kinder, mit und ohne Flügel; vestalische, schlanke, stille Jungfrauen und der Phoibos-Apollon. Indeß der Knabe strebte, die Schönheit des Wuchses in seinen Gebilden zur Anschauung zu bringen, vergaß er es, wie er später gestand, über seine eigene Unförmlichkeit zu weinen und zu trauern.

Lesen lernte John Flaxman in der Bibel; aber von seiner Jugendzeit an scheinen ihn die heiligen Schriften zur Production wenig angeregt zu haben. Er war zwischen den freien, heitern Gestalten des Polytheismus aufgewachsen und hat von diesen aus nie die Brücke zu den christlich-religiösen Gestaltungen zu finden vermocht. Der Knabe war völlig wie bezaubert, als ihm die erste, einigermaßen ausführliche Mythologie in die Hände fiel, als ihm die Thaten, Erlebnisse und Leiden seiner alten Bekannten, der griechischen Götter und Helden, entschleiert wurden. Er faßte den Entschluß, Griechisch und Lateinisch ohne Lehrer zu erlernen, mußte sich aber mit Uebersetzungen einiger klassischen Werke begnügen, da Vater Flaxman begonnen hatte, den Sohn zum Zwecke des Geldgewinns arbeiten

zu lassen. Johnny copirte nicht bloß vortrefflich, sondern fand auch nicht die geringste Schwierigkeit, seine Lieblinge in neue Positionen zu bringen. Diese Statuetten, Gruppen und Reliefs, in Gyps gegossen, fanden Liebhaber und Käufer. Einige vornehme Kunstfreunde wurden auf das merkwürdige Talent des Knaben aufmerksam und drängten den Vater, Johnny als Zögling der Akademie in London aufnehmen zu lassen. Es muß zur Ehre Flaxmans, des Vaters, gesagt werden, daß er, inzwischen außerdem in bessere Verhältnisse gekommen, Alles aufwandte, um Johnny zu einem tüchtigen Künstler zu machen, nachdem er überzeugt worden war: daß Johnny noch weit mehr leisten werde, als der von dem Vater mit ehrfurchtsvoller Bewunderung betrachtete Roubillac.

John war fünfzehn Jahre alt, als er als Zögling der K. Akademie recipirt wurde. Reynolds übersah den mißgestalteten Kunstjünger, bis Joseph Banks einst dem Präsidenten bemerkte: Es sei für einen Vorsitzenden der Akademie sehr räthlich, bei einem Steinschleifer ein wenig in die Lehre zu gehen, um einen Rohdiamanten nicht für einen bloßen Kiesel zu halten. — „Wurde bereits ein Diamant von mir übersehen?“ fragte Reynolds. — „Ja wohl, Sir!“ — Und Banks ging in den Antikensaal und stellte den kleinen Flaxman vor. Joshua Reynolds besaß indeß die Schwäche, einen Widerwillen gegen unschöne Gesichter oder mißgestaltete Figuren zu hegen. Der talentvolle Buckelige konnte selbst dann sein Wohlwollen nicht erringen, als er dem Präsidenten seinen von Banks, Blake und Stothart bewunderten „Neptun“, ein Wachsmodell, vorzeigte.

Gewiß war es Flaxman, welcher beim nächsten Concurs die goldene Medaille verdient hatte. Sir Joshua hielt aber vor der Abstimmung der Jury eine Rede über die Preisarbeiten und Flaxman ward mit dem Urtheile abgefertigt: daß ihm der Sinn für künstlerische Durchbildung der Form fehle; daß bei ihm Alles in der bloßen Intention befangen bleibe, eine Empfindung auszudrücken. Ein namenlos Gebliebener, Engelhard, anglisirt Engleheart, erhielt den Preis und mit bitteren Thränen verließ John Flaxman die Akademie. Seine Mittel reichten nicht aus, um länger, ohne Verdienst, die Kunstschule zu besuchen.

Nachdem Flaxman den schrecklichen Schlag, welcher ihn getroffen, ruhiger würdigte, gewann er seine natürliche Energie wieder und beschloß, London nicht zu verlassen. Mit leidenschaftlichem Eifer, mit unbesieglichem Eigensinn begann er, auf eigene Hand zu arbeiten. Er modellirte in Wachs und Thon, meist nach eigenen Entwürfen und hatte an den Steinschneidern

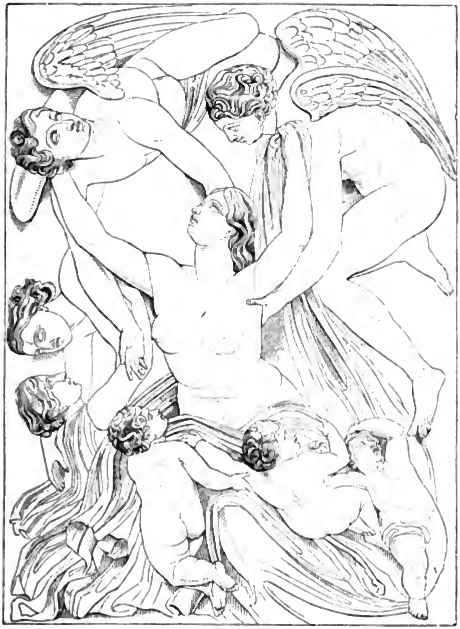
u. A. eine gute Kundschaft. Unter den Arbeiten aus dieser Schülerperiode sind manche nennenswürdige: Die Geschichte, eine Kindesfigur in Wachs; die hellenische Komödie, lebensgroß; Vestalin, Basrelief, höchst ausdrucksvoll; Pompejus, nach der pharsalischen Schlacht; Agrippina, nach dem Tode des Germanicus, wundervoller Kopf; Acis und Galatea; Tod Julius Cäsars 2c.

Reynolds konnte nicht umhin, Flaxman, den von anderen Bildhauern hochgeschätzten Künstler, mit Anerkennung zu behandeln. Dennoch nahm Sir Joshua öfter Gelegenheit, anzudeuten, daß Flaxman, wenn er doch im Sinne habe, Tüchtiges zu leisten, sich jedenfalls nicht auf dem richtigen Wege befinde. Ein Künstler dürfe nicht für den Handel arbeiten; denn der Handel kenne kein anderes Kriterium, als die Absatzfähigkeit einer Production.

Es war im Jahre 1782, als Sir Joshua Reynolds seinen ehemaligen Schüler auf einem Spaziergange traf. — „Hören Sie, Flaxman, man sagte mir, daß Sie sich gestern oder vorgestern verheirathet hätten. Ich will wünschen, daß das nicht wahr ist; ist's aber so, dann behalte ich doch schließlich Recht — Sie sind, was die Kunst betrifft, ein ruinirter Mensch. Leben Sie wohl!" — Dies war eine der Geschichten, welche Flaxman später mit immer neuem Vergnügen erzählte. Flaxman war keineswegs ironisch oder gar beißend; aber er konnte es sich nicht versagen, bei der Aufstellung seiner Gruppe „Apollo und Marpessa", welche Flaxman der Akademie bei seiner Aufnahme als Mitglied schenkte (1800) Folgendes ausdrücklich zu bemerken: „Ich wünsche, daß diese Gruppe besonders von den Zöglingen der Akademie ins Auge gefaßt werde. Nicht als ob ich glaubte, ihnen damit einen Kanon des richtigen Kunstgeschmacks zu empfehlen. . . . Aber wenn ein Zögling muthlos würde, wenn er sich hart beurtheilt findet und wenn sich die Verzweiflung an seiner Zukunft gespenstisch nahe drängt — dann soll er diese Gruppe betrachten und sich zurufen: Muth! Dies Werk machte ein Mann, welchem als einzige Aufmunterung auf seinem Pfade das Urtheil eines großen Künstlers mitgegeben wurde: er sei für die Kunst verloren und ruinirt.

Die Heirath Flaxmans war ein mächtiger Hebel für seinen geistigen Aufschwung. Seine Frau, Anna Denman, war ebenso liebenswürdig, wie fein gebildet und besaß eine bei Frauen nicht gewöhnliche gründliche, literarische Bildung. Sie machte ihren Gatten mit der französischen und italienischen Literatur bekannt und las mit ihm die besten Werke über das

classische Alterthum. „Ich fand sehr bald“, sagte Flaxman, „wo sich die meinem Geiste angemessenste Nahrung befand. Das waren die griechischen Schriftwerke. Ich befand mich, wie ich die genauere Bekanntschaft der Iliade und Odyssee machte, längere Zeit unter dem Einflusse des unwider-



Zu uns komme Dein Reich! Reliefbild von Flaxman.

sprechlichen Gefühls, als ob diese herrlichen Schilderungen mir seit den ersten Tagen meiner Kindheit bekannt gewesen seien.“

Ohne die literarische Ausbildung, welche Flaxman zum größten Theile seiner Frau verdankte, würde die Reise nach Italien, die der Künstler im Jahre 1787 antrat, für ihn eine wesentlich geringere Wirkung gehabt haben. Ohne Vermögen, wie er war, hätte sich Flaxman in Rom nur kurze Zeit

haben halten können, wenn er, auf den Rath der Gattin, sich nicht bestrebt hätte, in England ergiebige Geschäftsverbindungen schon vor seiner Abreise anzuknüpfen. Flaxman traf, bereits reich mit Bestellungen versehen, in Rom ein und richtete sich dort mit seiner Frau häuslich ein, als wenn er die ewige Stadt nie wieder verlassen wollte.

Die Künstler und Kunstfreunde im Rom setzte Flaxman durch seine Gruppe: die Raserei des Athamas in Erstaunen. Die Gruppe besteht aus vier Figuren: dem Wahnsinnigen, welcher das eine Kind gepackt hält, um dasselbe fortzuschleudern und zu zerschmettern, einem zweiten Kinde und der Mutter, welcher vergebens dem Wüthenden Einhalt zu thun ringt. Die Bewegung ist stark, aber nicht übertrieben, der Gesichtsausdruck ergreifend. Besonders ist es das Antlitz des Rasenden, zu welchem der Blick immer wieder zurückkehrt. Das edel geformte, bärtige Antlitz drückt die höchste Aufregung, den grimmigen Vernichtungstrieb, und zugleich tiefen Gram und geheime Seelenangst aus. Die Engländer in Rom feierten einen großen Triumph. Die Angehörigen des Inselkönigreichs, welche sich in anderen Städten Italiens befanden, wallfahrteten nach Rom, um Flaxmans Athamas zu sehen, den der englische Patriotismus neben die Laokoonsgruppe zu stellen wagte. Der Athamas, für den Earl von Bristol in Marmor ausgeführt, brachte dem Meister 600 Pfd. Sterling ein. Jetzt erst wich die bisherige düstere Stimmung von dem Künstler — er hatte die Gewißheit, daß er eine Höhe erstiegen habe, um nicht länger übersehen werden zu können; daß, wie er sagte, sein Name nicht mehr zu den Todten geschleudert werden könne.

Wackere Kunstkenner, wie Thomas Hope, machten den Künstler darauf aufmerksam, daß er, um wahrhaft Schönes zu bilden, sich einer reinen Formengebung nach griechischen Muster bemächtigen müsse; daß es nicht genüge, auf den Ausdruck des Innern durch die Gesichtszüge hinzuarbeiten, sondern daß die ganze Figur unter die Wirkung der künstlerischen Idee gestellt werden müsse.

Flaxman, für welchen die fortgesetzte Modellirarbeit in Thon sehr beschwerlich war, beschloß, durch die Zeichnung sich des echten Styls der Antike zu bemächtigen. Es entstand eine Reihe von Zeichnungen nach Flaxmans Lieblingsdichter, dem Homer, und kaum waren einige dieser Blätter bekannt geworden, so fand sich auch schon ein Verleger für dieselben. Mr. Naylor erklärte, daß er, wie viele Zeichnungen der Art Flaxman auch fertigen möge, jede derselben mit einer Guinea honoriren wolle. Diese

Blätter wurden von Tommaso Piroli gestochen. Die von dem Künstler aufgewandte Phantasie erscheint als eine sehr reiche, die aber in bescheidener Weise, nicht im Geringsten prahlerisch, auftritt. Die Modellirung des Nackten ist noch sehr oberflächlich gehalten; der Umriß ist meist gut; das, was zum Relief der gezeichneten Figuren gehört ist aber oft dürftig ausgefallen, was namentlich von flottirender Draperie gilt. Vieles sieht unfertig aus, ohne Durcharbeitung oder ohne Hervorhebung dessen, was der Phantasie des Beschauers beim Ergänzen des Skizzenhaften als Haltpunkt dienen muß. Die Stimmung, und zwar die dem Stoffe entsprechende, fehlt keinem einzigen von Flaxmans Bildern.

Für Thomas Hope fertigte Flaxman in Marmor Amor und Psyche, mit hübschem Motiv, aber spitzen, lebensarmen Formen. Dieser berühmte Mäcen veranlaßte den Künstler zu einer Folge von Zeichnungen aus dem Dante. Für die, im Reiche des Uebersinnlichen dahin brausende Phantasie, für das Maßlose der Bilder und Scenerien Alighieri's war Flaxman jedoch durchaus nicht geschaffen. Er geräth auf Verzerrungen und Uebertreibungen in Hinsicht auf das Aeußerliche, ohne doch den Schauer, welcher aus Dante's Versen weht, das majestätische Pathos des Dichters ahnen lassen zu können. Die Bilder zu einigen Tragödien des Aeschylos von Flaxman sind im Nackten als ein Fortschritt zu bezeichnen: erscheinen aber gefühlsarm, um nicht zu sagen langweilig.

Hochgefeiert von den Italienern, welche den Illustrator ihres größten Dichters fast als ihren Angehörigen betrachteten, als Mitglied der Kunstakademien zu Florenz und Ferrara, verließ Flaxman mit seiner Gattin Rom und langte im Jahre 1794 wieder in London an. Gleich mit seinem ersten Sculpturwerke trat er auf die Höhe des ersten Bildhauers seiner Nation. Es ist dies das Denkmal des berühmten Lord Mansfield, welches heute eine der Zierden der Westminster Abtei bildet. Der greise Rechtsgelehrte sitzt voll Ruhe da; neben ihm erscheinen die Gerechtigkeit und die Gnade, während der Tod, ernst und mild, hinter der Gruppe sich zeigt. Das Ganze mag mehr malerisch, als sculptural gedacht sein, — dennoch ist es nicht zu leugnen, daß das Gebilde einen edlen, erhebenden Eindruck macht. Auch hier aber ist das Nackte, um den Ausdruck zu gebrauchen, nicht von Innen heraus modellirt; es „lebt nicht unter der Oberfläche“ und die Draperie ist verwirrt, hölzern. Die Kraft des Künstlers liegt in seiner Empfindung. Schwungreicher ist das Werk: Satan und der Erzengel Michael, welches der Graf Egremont bestellte.

In diese Zeit fällt der Entwurf der Gruppe „Apollo und Marpessa". Die Ausführung derselben verzögerte sich indeß, da Flaxman für seine Lieblingsidee Propaganda machte: als eine Art von Nationaldemonstration gegen die Masse der Feinde Englands eine Kolossalstatue der Britannia aufzustellen. Dies Werk sollte an die „stille Heerstraße" kommen, welche die Feinde der Britannia nur ein Mal passirten — an die Themse nämlich, die bekanntlich einst holländische, siegende Kriegsschiffe tragen mußte. Der Platz für das Denkmal, der Hügel von Greenwich, unterhalb Londons, war bereits bestimmt; dennoch zerschlug sich der Plan und zwar, wie man behaupten darf, zu gutem Glück für den Ruhm Flaxmans, dessen Talent keineswegs für eine solche Aufgabe geeignet war.

Die Bewältigung des Massenhaften, das Majestätische, Erhabene war Flaxmans Stärke nicht. Er ist am glücklichsten, wenn ihm sein Stoff gestattet, sanfte, rührende Empfindungen, wie sie auch im Bereiche des häuslichen Lebens gepflegt werden, zur Erscheinung zu bringen. Der schüchterne, verwachsene Mann war durchaus nicht heldenhaft. Seine Statue der „Entsagung", das „Schlafende Kind", die „Psyche", „Apollon als Hirt", der „Missionar Schwarz, auf dem Sterbelager von dem Radschah von Tandscher getröstet" (Basrelief) und vor Allem seine „Mütterliche Liebe", diese an tiefer Empfindung schwerlich übertroffene Gruppe, gehören daher zu Flaxmans besten Werken.

Als Portraiteur zeigte sich Flaxman den besten Bildhauern in seiner Büste Washingtons ebenbürtig. Der Feldherr und Staatsmann erscheint hier mit dem, nicht zu beschreibenden, nur zu empfindenden milden Ernst sittlicher Größe; Licht, Kraft, Muth und Ausdauer in dem offenen, edlen Antlitze. Wenn jemals Geist und Seele in Marmor erschienen sind, so ist das hier der Fall. Wie traurig nimmt sich neben dieser Büste, deren gelungene Copie die Bibliothek in Göttingen bewahrt, der Washington Chantrey's aus, über dessen Schnallenschuhe die Amerikaner in Entzücken geriethen! Flaxmans Statue Pitts in Glasgow darf ebenfalls für ein Meisterwerk gelten, was den Kopf betrifft, obgleich sie im Ganzen hinter der Kolossalstatue dieses Staatsmannes auf Hanover Square von Chantrey, sowie hinter der Statue George Cannings von W e s t m a c o t t zurücksteht. Dies sind aber auch die besten Portraitstatuen Englands, welche die Epigonen schufen, die auf Flaxmans Schultern emporgestiegen waren.

Der Engländer kann schwerlich den Namen Flaxman nennen, ohne den „Schild des Achilleus" zu erwähnen. Dieser Schild Flaxmans ist auch

Denen bekannt, welche in Verlegenheit gerathen würden, sollten sie auch nur ein einziges anderes Werk dieses Künstlers nennen. Flaxman selbst meinte: dieser Schild hat mehrere für die Engländer sehr empfehlende Eigenschaften. Er ist ein Prachtbissen für die Antiquare, welche mit einem vom Parthenon abgeschlagenen Steinstücke die ganze griechische Kunst in die Tasche stecken zu können glauben. Dann ist das Ding von Silber und außerdem fein vergoldet (treble gilt) und kostet an Metall seine baaren 2000 Pfd. Sterling. Wer könnte da gleichgültig bleiben? Daß Hephaistos-Flaxman bei dieser Gelegenheit stark übers Ohr gehauen wurde, daß sein Modell vier Mal abgegossen und nur ein Mal bezahlt wurde, und daß die Herren, welche die Copien erhielten, dem Mr. Hephaistos noch nicht: Schönen Dank! sagten — das ist Nebensache für die englischen Kunstfreunde.

Flaxman hatte, als Spielerei, wie er sagte, sich schon in Rom damit beschäftigt, nach der homerischen Beschreibung den berühmten Schild des Achilleus zu zeichnen.*) In London nahm er, angeregt durch die Vorlesungen über griechische Kunst, welche er als Professor der Sculptur in der Akademie hielt, den Stoff ernstlich wieder auf. Die Arbeit wurde 1817 vollendet. Das Modelliren nach der fertigen Zeichnung erschien dem Künstler jedoch als eine so mühselige Arbeit, daß er beschloß, ohne Bestellung kein Modell herzustellen. Die Anregung in dieser Hinsicht ging von dem Earl von Lansdale aus, welcher sich mit den, hauptsächlich für den königlichen Hof beschäftigten Goldschmieden, Rundell und Bridge, ins Vernehmen setzte. Diese Goldarbeiter bestellten das Modell und zahlten dafür 620 Pfund Sterling, allerdings eine verhältnißmäßig sehr geringe Summe. Der Schild hält drei Fuß im Durchmesser, bei einer Wölbung von einem halben Fuße. In der Mitte erscheint Phoibos-Apollon auf dem von brausenden Rossen gezogenen Sonnenwagen. Die reiche Folge von Scenen schließt sich in klarer Weise aneinander, von der Bekämpfung der Raubthiere, welche mit dem Menschen um die Herrschaft der Erde rangen, von dem wilden und glänzenden Getümmel des Krieges bis zu den freudigen Ereignissen des Familienlebens. Hier ist echt hellenisches, heiteres, frisches Leben in jeder Gestalt, jeder Gruppe. Der Schild ward, wie bemerkt, vier Mal gegossen: den einen erhielt der König, die anderen wurden Eigenthum des Earls von Lansdale, des Herzogs von York und des Herzogs von Northumberland.

*) Ilias, XVIII.

Es liegt außerhalb der räumlichen Grenzen, auf so manches andere Werk Flaxmans genauer hinzuweisen, wie z. B. auf seine Grabmaldenkmäler für Nelson, Admiral Howe, Jones — Arbeiten, welche zumeist sehr complicirt im Entwurfe und, ganz gegen die Natur des Künstlers, sehr überladen und zopfmäßig erscheinen. Wir erwähnen hier nur noch der schönen Statue von Sir Joshua Reynolds.

Man darf von Flaxman sagen, daß er das volle Verständniß der Antike besaß, wenn er auch nicht immer seine eigenen Figuren zu einem reinen Styl durchbildete. Lebhafter noch als sein Formensinn, war seine Empfindung, und schwerlich hat Flaxman je eine Arbeit geliefert, welcher er den Stempel seiner Gefühlsweise nicht aufgedrückt hätte. Er ist derjenige englische Bildhauer, welcher die meisten Vorzüge anderer Sculptoren seines Landes in sich vereinigt. Es ist ihm Ernst mit seiner Kunst; die nach seinem Hingange eingerissene Ziererei kennt er nicht. Er ist kein tadelloses Vorbild für die Bildhauer aller Nationen, aber bis jetzt das beste, welches die Engländer in der Sculptur aufzuweisen haben.

Flaxman schrieb: Lectures on sculpture by John Flaxman, London 1829, ein Beweis gründlichen Wissens. Nach seinem im December 1826 erfolgten Tode erschien eine Zusammenstellung der Zeichnungen nach seinen Werken unter dem Titel: Oeuvres complets de Flaxman, par Réveil. Londres 1833.

Adolph Görling.

Louis David,

seine Schüler und Zeitgenossen.

Jacques Louis David. — Jean Antoine Gros.
Anne-Louis Girodet-Trioson. — Regnault. — Vincent. — Guérin.
François Gérard. — Pierre Prud'hon.
Loutherbourg. — Demarne. — Carle Vernet.



Jacques Louis David.

(1748—1825.)

Die furchtbare, bis auf den Grund dringende Erschütterung, welche die politischen und socialen Zustände Frankreichs mit dem Jahre 1789 erfuhren, blieb nicht ohne entschiedenen Einfluß auf die Formen, in denen das geistige Leben der Nation bis kurz vorher seinen allgemeinen Ausdruck gefunden. Die bildende Kunst war nicht der letzte Factor des herrschenden Culturzustandes, der, von den neuen Ideen ergriffen, eine wesentliche Umbildung erfuhr. Der eiserne Geist der Zeit machte auch auf ihrem Lebensgebiete tabula rasa, um für die von seinem Hauche belebten Gestalten Boden zu gewinnen. Jedoch war die Einwirkung der Revolution auf das nationale Kunstleben im großen Ganzen mehr negativer als schöpferischer

Art. Die Ereignisse schritten zu rasch, der Wechsel der Dinge war zu plötzlich, als daß Malerei und Plastik hätten Muße finden können, sich dem jeweiligen Ausdruck der Physiognomie des Staats- und Volkslebens, wie er sich in Paris zuspitzte, zu accomodiren. Nur spärlich sind die Werke der bildenden Künste aus jener blutigen Epoche, welche unmittelbar der Zeit ihre Entstehung verdanken. Manche, wie David's Schwur auf dem Ballhause und Gerard's zehnter August, blieben nur Skizze, andere dienten lediglich als Dekorationsstücke bei politischen Festen, ephemere Existenzen, die der Tag schuf und vernichtete. Ja, selbst solche Darstellungen, die unmittelbar an die Leidenschaften der Massen appellirten, wie der „ermordete Marat", den David mit der ganzen Begeisterung seiner Seele malte, sind seltsamer Weise von einem Geiste der Noblesse angehaucht, welcher seine Wiege an ganz anderem Orte zu suchen hat als in dem schmutzigen Heerlager der Sanskulotten.

Die Revolution kannte nur einen Künstler von unbedingter Autorität. Dieser Eine war Jacques Louis David. Sie erkannte ihn als Meister an, nicht etwa weil sich in seinen Schöpfungen ein dem Jakobinerthum verwandter Geist offenbarte — dazu hätte es eines Ribera oder Caravaggio bedurft — sondern weil er als Revolutionsmann eine Rolle spielte und in wunderbarer Verblendung über sich selbst zur Fahne eines Robespierre und Marat schwur.

Die Kunst Davids ist kein Kind der Revolution. Schon ein Lustrum vor ihrem Ausbruche stand das eigenthümliche Gepräge seines künstlerischen Wesens fest, und dieses hat weder unter der Schreckensherrschaft noch unter dem Consulat und Kaiserreich eine bemerkenswerthe Wandlung erfahren. So unbeständig David sich als Mensch zeigt, so echt französisch sich sein Charakter darstellt, indem er seine Begeisterung ohne Anstand von einer Sache auf eine andere, jener ersten diametral entgegengesetzten übertragen konnte, so unbeweglich erscheint er in seinem Kunstnaturell. Sein Schwur der Horatier vom Jahre 1784 und sein Leonidas vor der Thermopylenschlacht vom Jahre 1813 sind aus derselben formstrengen, antikisirenden Auffassung hervorgegangen; nur die Technik ist fortgeschritten und das theatralische Ungestüm gemildert.

Wenige Menschen haben sich einer solchen Popularität erfreut wie David, wenigen Künstlern hat die Plebs so zugejauchzt wie dem Begründer der großen Schule, aus welcher die neueste Kunst Frankreichs hervorging. Und doch wurzelte die Kunst dieses Mannes so wenig in dem Volksleben

wie die Kunst Poussins. Und doch, fügen wir gleich hinzu, war dieser Mann im Grunde seines Herzens der für feine Sitten, für glatte Umgangsformen gebildete Aristokrat. Wie hätte auch sonst wohl Kaisern und Königen danach verlangen können, seinen Namen in dem Glanze ihres Herrscherthums zu verweben, den Namen eines Künstlers, der in ihren Augen mit der Theilnahme am Königsmord gebrandmarkt war?

Die Ereignisse haben David groß gemacht. Die Gunst der Umstände und das merkwürdige Geschick des Meisters, sich mit ihnen abzufinden, hob ihn auf eine Höhe, die er auf Grund seines Werthes als schaffender Künstler schwerlich zu beanspruchen hatte. Unter Ludwig XVI. für den Hof beschäftigt, begründete er während der Regierungszeit dieses Monarchen seinen Ruf. Die classische Kunstrichtung, als deren Erneuerer er sich gern angesehen wissen wollte, war bereits von seinem Lehrer Vien angebahnt. Er fand sie schon in lebhaftem Kampfe begriffen mit der verbuhlten Hofkunst des ancien regime, welcher der junge König in richtigem Gefühle für das, was Noth that, verachtungsvoll den Rücken gewandt hatte. David verherrlichte die Thaten sittenstrenger Römer, des Brutus, der Horatier. Er wies auf jene staatsbürgerlichen Tugenden hin, welche vor allen andern geübt sein wollen, um ein Volk groß und mächtig zu machen, Tugenden, die aber gerade am wenigsten innerhalb der privilegirten Klassen, die sich nur für den Genuß, nicht die Mühen des Lebens geboren hielten, zu Hause waren. Die Kunst Davids befand sich in ihrer Tendenz wie in der Strenge und Herbigkeit ihrer äußeren Erscheinung vollkommen im Einklang mit den reformirenden Bestrebungen des Königs, dessen Kraft leider der Riesengröße seiner Aufgabe nicht gewachsen war.

Als der Strom der Revolution mit den Privilegien des Adels und der Geistlichkeit auch die Krone hinwegzuschwemmen drohte, ging David in's Lager der demokratischen Exaltados über. Die Rolle, die er im politischen Leben spielte, hielt seine Kunstrichtung über dem Wasser, obwohl diese weit weniger national-französisch war als der Charakter der von Boucher oder von Greuze geübten Malerei. Das einzige Element, welches sich sympatisch zu seinen Bestrebungen verhielt, war die schon viele Köpfe einnehmende Idee, man müsse beim Wiederaufbau des Staates auf die Einrichtungen der alten Republiken Griechenlands und Roms zurückgehen; wie der Künstler so müsse auch der Staatskünstler dort seine Vorbilder suchen und nach ihnen die Form bilden, die die moderne Gesellschaft zusammenzuhalten und dauernd zu beglücken vermöchte.

Die doctrinäre Staatskunst scheiterte bald in der wilden Brandung entfesselter Leidenschaften. David aber trug seine Kunstdoctrin ruhig und sicher über den tosenden Strom der Revolution. Auf sein Andringen ward die Akademie als ein mit den alten Staatszuständen verwachsenes, der ächten Kunst verderbliches Institut aufgehoben, ihm dagegen und seiner Schule das alte Vorrecht erhalten, die Räume des Louvre nach wie vor zu Wohnungen und zu Unterrichtszwecken zu benutzen. So entstand die neue Davidsche Akademie unter dem Schutze des Convents.

Das Consulat fand David als Alleinherrscher auf dem Kunstgebiete. Kein Wunder, daß es mit ihm pactirte, daß es dem ehrgeizigen Künstler die Sünden des Republikaners vergab und ihm einen der ersten Plätze auf dem Triumphwagen des neuen Cäsar einräumte.

Auch das Kaiserreich bewahrte dem Meister das alte Ansehen, obwohl es von dessen Kunstweise nur halb befriedigt wurde und zu seiner Verherrlichung sich besser an die vielseitigeren und beweglichen Talente adressirte, die aus der Schule Davids hervorgegangen waren. Der Kaiser fragte wenig nach den Lakedämoniern und den Römern, nach Brutus und Leonidas. Ihm diente die Kunst nur dann recht, wenn sie von seinen Großthaten erzählte, seine Siege verkündete und mit farbenprunkenden Ceremonienbildern die Hoheit und Würde des gewaltigen Herrschers dem Auge der Menge demonstrirte. Scheinbar blieb David bis zum Ende des Kaiserreichs noch das Haupt der Künstlerschaft seines Vaterlandes, in der That hatte er sich längst überlebt und frischeren Kräften Platz gemacht, die, minder einseitig als er, der Volksstimmung und den Anforderungen der modernen Gefühlsweise Rechnung zu tragen wußten.

Unter gewöhnlichen Verhältnissen würde die maßlose Bewunderung, welche dem Talente Davids zu Theil geworden, jedes Erklärungsgrundes entbehren. Die Gegenwart ist kurzsichtig. Sie bemißt nicht selten das Verdienst nach den Erfolgen. Sie sah in David den Urheber der mächtigen Entfaltung des französischen Kunstgeistes, die doch nur eine Folge des gewaltigen Aufschwungs der nationalen Volkskraft war. Sie ließ selbst dann nicht ab, ihn als den Vater der neufranzösischen Kunst zu preisen, als diese bereits in Bahnen eingelenkt hatte, die weitab von seinen eignen Wegen lagen.

Nach und nach ist das Urtheil der Franzosen über den Allbewunderten kühler und strenger geworden. In neuster Zeit gehört es fast zum guten Tone, den Meister wegwerfend zu behandeln, und es scheint, als ob das

überschwengliche Lob der Zeitgenossen von den Nachkommen durch eine übermäßige Herabsetzung ausgeglichen werden solle. Die Einen wie die Andern begehen denselben Fehler, indem sie das Verdienst des Kunstlehrers und Kunstförderers mit der künstlerischen Begabung, mit dem angeborenen Talente vermengen. Dieses hat die Vergangenheit zu hoch angeschlagen, weil sie von der Bedeutung der Schule einen falschen Rückschluß auf den Lehrer machte, jenes sträubt sich die moderne Kritik anzuerkennen, weil die Leistungen des Künstlers ihm zu widersprechen scheinen. Das Unrecht ist auf beiden Seiten gleich.

Um als Künstler wahrhaft Großes leisten zu können, dazu besaß David viel zu wenig instinctive Schöpferkraft. Seine Phantasie arbeitete mühsam und bedurfte der Unterstützung der Reflexion und unmittelbaren Anschauung, um zu einem geschickten Entwurf zu gelangen. Das eigne Innere gewährte ihm nur geringe Ausbeute, und man möchte versucht sein anzunehmen, daß sein enger Anschluß an die Antike, nach welcher viele seiner Figuren geradezu copirt sind, in vielen Fällen keinen andern Sinn hatte, als unter dem Scheine der Classicität die Dürftigkeit der eignen Erfindungsgabe zu bergen. Wie viel freier schaltet nicht Poussin, der erste und wahre Begründer der streng classicistischen Richtung mit dem Material, welches ihm das Studium der Alten zuführte!

Weiter zeigt David in Bezug auf die Anordnung seiner Compositionen einen auffallenden Mangel an Stylgefühl. Wie einheitlich in sich geschlossen, in richtigem Zusammenklang des Einzelnen erscheint bei Poussin die Handlung! Wie streng ist bei dem großen Meister jeder Lückenbüßer vermieden, ohne daß die Scene zu leer und dürftig erschiene! David dagegen hat Noth, mit wenigen Figuren den Raum angemessen zu füllen. Seine Gruppen haben meist ein starres Wesen, die Linien schließen und fließen nicht in wohlgefälliger Weise zusammen. Noch schlimmer zeigt sich die Unzulänglichkeit seines Talents, wenn er eine figurenreiche Folie für die Hauptaction braucht. In solchen Fällen — es sei nur an seine berühmten Sabinerinnen erinnert — tritt seine absolute Unfähigkeit, die Scene in malerischer Weise zu vertiefen, grell zu Tage, so daß man an spätrömische oder überfüllte Renaissance-Reliefs erinnert wird. Gelingt es ihm aber einmal, eine figurenreiche Composition in weicherem Flusse der Conturen zu geben und den Vorgang zu concentriren, wie bei seinem Sokrates, so fällt dagegen um so schärfer der Mangel einer tieferen seelenvollen Charakteristik und das Theatralisch-Gequälte in Haltung und Geberden der-

jenigen Figuren auf, in denen der Meister die höheren und höchsten Grade des Ergriffenseins zur Anschauung bringen will.

Die ganze Anlage des David'schen Kunstnaturells ist plastisch; der Meister kommt aber vor lauter Begeisterung und Aufregung nicht zu der Ruhe und Objectivität, die dem Plastiker so nöthig ist wie dem epischen Dichter. Das Erhabene, das Majestätische, das Tragische, was er erstrebte, blieb fast immer im Leidenschaftlichen, im krampfhaften Pathos stecken. Er verstand es nicht, seine Gebilde aus dem Innern heraus zu beseelen, und die Unzulänglichkeit seines Talents zur Ausprägung des psychischen Vorgangs, der sich in dem Gesichtsausdrucke abspiegelt, nöthigte ihn in einer stürmisch-bewegten Gesticulation Ersatz zu suchen. Darin kennzeichnet er sich als Franzose, darin offenbart er, daß seine Kunst dem Boden der Zopfzeit entsprossen, nur auf ein anderes — sterileres — Erdreich verpflanzt war. Volle Befriedigung gewährt David nur in der Einzelfigur, die keinen höheren Anspruch als den der Portraitwahrheit erhebt, oder aber, sich an das Portrait unmittelbar anlehnend, in einem erhöhten Lebensmomente aufgefaßt ist. Auf eine einzige Heldengestalt, die ihn mit Begeisterung erfüllte, den innern Blick gerichtet, sammelte er wohl seine Kraft zu einem großen, kühnen Wurfe. Sein Napoleon,*) als ein anderer Hannibal gedacht, wie er auf feurigem, hochaufgebäumten Rosse den Weg über die Alpen zu gewinnen sucht, ist wohl die großartigste Verherrlichung des gewaltigen Mannes, welche durch die Kunst der Farben erreicht worden ist.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung Davids ist ungleich größer als seine künstlerische. Sie beruht darin, daß er seine Landsleute zuerst wieder an eine strenge Zeichnung gewöhnte. Er drang auf die Wahrheit und den Adel der Form und stellte das Studium des Nackten, nach der Antike wie nach dem lebenden Modell, als die wichtigste Grundlage der künstlerischen Bildung hin. Gegen Colorit und Helldunkel verhielt er sich fast feindlich, um desto bestimmter den Umriß, die Linie zu markiren. Dies war nöthig, um der Kunst den Ernst, die Keuschheit, das Selbstgenügen zurückzugeben. Die Kunst mußte erst entsagen lernen, sie mußte sich ihrer Reize entäußern, ihrer bestechenden Schminke entschlagen, um wieder den innern Halt zu gewinnen, das stolze Selbstgefühl, welches ihr seit geraumer Zeit abhanden gekommen war. Mag auch David in Winkelmann und Mengs, in

*) Dies durch zahlreiche Stiche wohlbekannte Gemälde wurde von den Preußen im Jahre 1814 aus Paris entführt und befindet sich seitdem in dem Berliner Residenzschlosse.

Lessing und **Geßner** seine Wegweiser gehabt, mag auch sein Lehrer **Vien** in gleichem Sinne auf ihn eingewirkt haben, es bleibt ein unbestreitbares Verdienst unseres Meisters, daß er mit dem ganzen Eifer seiner Seele an der Verbesserung des Kunstgeschmacks durch Wiederaufnahme der antiken Traditionen arbeitete und nicht müde wurde, seine Schule zur strengen Formgebung zu gewöhnen. Vien selbst hat sein Verhältniß zu David ziemlich treffend bezeichnet, wenn er einmal äußerte: „J'ai entr'ouvert la porte. David l'a poussée." Das leise Oeffnen der Thür nutzte wenig, sie mußte weit aufgesperrt werden, um Einlaß zu gewähren. Freilich würde auch David schwerlich den ganzen Troß der Künstler seiner Nation hinter sich her gezogen haben, wenn die böse Saat der Regierung Ludwig XV. nicht zur selben Zeit reif geworden wäre. So war er halb Wille, halb Werkzeug der Bewegung, welche der Zopfkunst mit dem Ausbruch der Revolution ein Ziel setzte.

Jacques Louis David war der Sohn eines Eisenhändlers in Paris, wo er 1748 geboren wurde. Im neunten Jahre verlor er seinen Vater in einem Duell, worauf er in das Haus eines Oheims mütterlicherseits kam, der ihn sorgfältig erziehen und ihm wissenschaftlichen Unterricht ertheilen ließ. Der Wunsch der Mutter war, den schon früh im Zeichnen gewandten Knaben zum Architekten ausbilden zu lassen. Dieser aber fand wenig Geschmack an den ernsten, kopfanstrengenden Studien, die das Baufach erfordert, und da er nicht nachließ, von der Malerei als seinem Lebensberufe zu sprechen, so gaben Mutter und Oheim endlich nach — um so leichter vielleicht, als zu ihrer nächsten Verwandtschaft ein Maler zählte, den seine Kunst nicht blos berühmt, sondern auch reich gemacht hatte.

Dieser Maler war **Boucher**, und ihm wurde der junge David zunächst zugeführt, um Probe von seiner Befähigung abzulegen. Boucher war damals schon ein alter Herr. Mochte es ihm nun unbequem sein oder mochte er es gar für gewissenlos halten, den jungen Anverwandten in seine zuchtlose Schule zu nehmen, — kurz, er brachte David eines Tages zu dem ihm befreundeten Maler **Vien** und bat diesen an seiner Statt die Ausbildung und künstlerische Erziehung des jungen Burschen zu übernehmen.

So kam David zu **Vien***), und dieser Umstand war von nicht geringer

*) **Marie-Joseph Vien**, geb. zu Montpellier 1716, war ein Schüler von **Charles Natoire** (s. S. 80), ging im Jahre 1744 als königlicher Pensionär nach Rom, bereiste den

Bedeutung für die Richtung, in welcher das Talent des Jünglings sich entfaltete. Denn Vien war, wenn auch erst in spätern Jahren, angeregt durch das Studium der Antike, zu einer Vereinfachung der Formen in der Darstellung gelangt, welche der flitternden und flatternden Afterkunst seiner Zeit gradezu widersprach. Ursprünglich den älteren Naturalisten wie Vouet und Valentin*) zugewandt, gewöhnte er sich schon früh an eine correcte Zeichnung und treue Wiedergabe der Natur. Aber es gebrach ihm an Geist und Phantasie, um seine Naturstudien wahrhaft künstlerisch zu verwerthen. Später suchte er, im Anschluß an die von Mengs und Winkelmann ausgegangene Bewegung, in antiker Weise seine Gruppen und Gewandfiguren zu stilisiren. Seine Köpfe blieben aber nach wie vor flach und leer, gewöhnlich — oder wohl gar gemein — im Ausdruck. Ueber die äußere Wahrheit der Form kam er nicht hinaus, und von einer empfindungsvollen Seele ist in seinen Gebilden noch weniger anzutreffen als in den Schöpfungen seines berühmteren Schülers.

Vien hielt seine Schule im Louvre, wo ihm durch königliche Munificenz eine Zimmerreihe überwiesen worden war. Auf Betreiben eines Anverwandten, des Secretärs der Akademie der Baukunst, Sedaine, erhielt auch der junge David eine Wohnung in dem weitläufigen Palaste, welcher zu jener Zeit im Innern einen sehr belebten aber keineswegs freundlichen Anblick dargeboten haben soll. Weniger glücklich war er in seinen Bewerbungen um den römischen Preis. Erst beim fünften Male trug er den Sieg über seine Mitbewerber davon.

Dies war im Jahre 1775, als Vien im Begriff war nach Italien zu gehen, um an Natoire's Stelle die Leitung der französischen Akademie in Rom zu übernehmen. David begleitete seinen Lehrer auf der ganzen Reise und erfreute sich des Rathes und der Unterweisung desselben auch während der fünf Jahre seines römischen Aufenthalts. Den größten Theil

größten Theil Italiens und ließ sich 1750 in Paris nieder. Die Akademiker widersetzten sich lange seinem Eintritt in ihre Genossenschaft, den er 1752 durchsetzte. Sein Receptionsbild stellt Dädalus vor, der dem Ikarus die Flügel anbeftet. Die Schule, welche er in Paris gründete, erfreute sich bald eines großen Zulaufs, da seine Lehrmethode neu, praktisch und erfolgreich war. Als Natoire im Jahre 1775 sein Directorat der Academie de France in Rom aufgeben mußte, trat er an dessen Stelle, kehrte aber 1781 nach Paris zurück, wo er zum Rector der Akademie ernannt wurde. Nach Pierre's Tode würde er auch das Directorat erhalten haben, wenn nicht um dieselbe Zeit der Convent die Akademie aufgehoben hätte. Er starb 1809.

*) Siehe Band I. S. 273 u. 274.



Der Tod des Sokrates. Nach Louis David.

seiner Zeit verwandte er darauf, nach der Antike zu zeichnen und legte eine große Sammlung derartiger Studien an. Dabei wurde es ihm anfangs sehr schwer, seine modern-zopfige Auffassung los zu werden. Wenn er aus dem Vatikan nach Hause kam und zu malen begann, erhielt seine Zeichnung — wie er selbst äußerte — immer Einbuße durch die moderne Sauce, mit welcher er sie glaubte würzen zu müssen. Ueberhaupt war er von vornherein kein unbedingter Anhänger des Classicismus. Dies erhellt deutlich daraus, daß er sich anfänglich mehr mit Valentin als mit Poussin zu schaffen machte. Sein erstes selbständiges Werk, einen heiligen Rochus darstellend, welcher die h. Jungfrau um das Aufhören der Pest bittet (1779), verräth noch wenig von dem Einfluß der Antike auf seine Darstellungsweise.

Erst seit seiner Rückkehr nach Paris suchte er sich mehr und mehr zum Klassischen zu gewöhnen. Im Jahre 1780 entzückte er die Pariser mit seinem bettelnden Belisar, einem Werke, welches leer und zerfahren in der Composition, in den Motiven gewöhnlich und im Ausdrucke theatralisch-forcirt ist. Drei Jahre später wurde er Mitglied der Akademie und malte zu seiner Aufnahme eine Andromache, die den Tod Hectors beweint.

Zu derselben Zeit verheirathete sich David mit der Tochter eines Architekten, Namens Pécoul. Dieser stand nicht an, ihm die Mittel zu seiner weiteren Vervollkommnung zu gewähren, und David ging zum zweiten Male nach Rom. Das Alterthum hatte in Paris inzwischen immer mehr Verehrer gefunden, und in den Köpfen vieler jungen Weltverbesserer hatte die Begeisterung für antike Zustände, für republikanische Staatsformen schon zu allerlei Plänen geführt, deren Realisirung man von der kommenden Zeit erhoffte. Was die Aelteren unter Voltaire's Einfluß noch als Scherz, als geistreiche Unterhaltung aufgefaßt, nahm bei dem jüngeren, von Rousseau hingerissenen Geschlechte eine immer ernstere Miene an. Man begann sich zu schämen über die elende Rolle, welche Frankreich seit der Thronbesteigung Ludwigs XV. in Europa spielte. Man suchte die Jugend wieder warm zu machen für nationale Ehre, für Vaterlandsliebe und Mannestugend, indem man ihr den Plutarch und Cornelius Nepos in die Hände gab.

David erkannte seine Zeit. Er ging nach Rom, um Römer oder Griechen zu malen und zwar mit aller jener antiquarischen und ethnographischen Treue, die er zu erreichen vermochte. Er wollte sie malen, wie sie etwa ein griechischer Maler gemalt hätte, prunklos, in edler Einfachheit, nur gewaltig im Ausdruck patriotischer Gesinnungen. Vom Könige, dem sein Talent bereits gerühmt war, nahm er einen Auftrag mit in die ewige

Stadt, der mit seinen antikisirenden Absichten völlig Hand in Hand ging. Seine Aufgabe war den Schwur der Horatier darzustellen. Er vollendete dies Werk unter Beihülfe eines jungen Schülers in elf Monaten und stellte das etwa 13 Fuß breite und 10 Fuß hohe Gemälde im Jahre 1785 in Rom öffentlich aus. Alsbald drängten sich Künstler und Kunstfreunde herzu, um das neueste Meisterwerk der Malerei zu bewundern, und Pius VI. ließ den Künstler bitten, dasselbe auch im Vatikan zur Schau stellen zu lassen. Indeß traf der Befehl des Generaldirectors der Bauten, d'Angivilliers, ein, demgemäß das Bild sofort abzusenden war. Im Sommer 1785 erschienen die Horatier auf dem Pariser Salon. Der Künstler selbst begleitete sein Werk nach Frankreich, um Zeuge eines Erfolgs zu sein, der an die Ausstellung der Cartons des Lionardo und Michelangelo erinnerte. Der Beifall begrüßte den Meister in allen Tonarten von der sprachlosen Bewunderung bis zum hochtönenden Applaus. Nur einer schien unbefriedigt, der in Kunstsachen omnipotente Herr von Angivilliers. Dieser wollte sogar anfangs die Zahlung der 6000 Livres verweigern, welche den königlichen Pensionairen für ihr erstes, von der Regierung bestelltes Gemälde zu erhalten pflegten, und zwar aus dem albernen Grunde, weil David das festgesetzte Maaß in der Größe des Bildes überschritten hatte. Der Künstler soll darauf dem Unzufriedenen den sehr treffenden Rath ertheilt haben, dem Uebelstande mit Hülfe einer Scheere abzuhelfen.

Die nächste Arbeit, welche David unternahm, war sein Sokrates, dargestellt im Augenblicke, wo ihm der Giftbecher überreicht wird. Den Auftrag dazu gab ein Herr von Trudaine. Das Werk erschien auf dem Salon des Jahres 1787 und flocht neue Lorbeern in den Ruhmeskranz des Meisters. Die verständig angeordnete Composition läßt den Ernst der Situation in seiner ganzen Größe hervortreten und ist von einer feierlichen Ruhe beherrscht. Die Schüler des Weisen vertheilen sich in zwei Gruppen am Fuß- und Kopfende des Lagers, welches Sokrates einnimmt. Der Philosoph wendet sich gegen die letztere, aus fünf seiner Schüler gebildet, welche den ernsten Worten des Philosophen mit gespannter Aufmerksamkeit folgen. Er erhebt, nach oben deutend, die Linke, die Rechte halb mechanisch nach der Schaale ausstreckend, die der jüngste, kummervoll sich abwendende Schüler ihm darreicht. Neben diesem am Ende des Bettes sitzt Plato unbeweglich wie eine Marmorfigur, in tiefe Gedanken versunken; hinter ihm lehnt Aristoteles verzweiflungsvoll den Kopf gegen die Mauer des Gefängnisses. Im Hintergrunde sieht man die Angehörigen des Philosophen, die

ihm den letzten Besuch abgestattet, sich langsam über eine Treppe entfernen.

Nur von Jahr zu Jahr trat David mit einem neuen Werke hervor, langsam und wählerisch beim Entwerfen, gewissenhaft und genau bei der Ausführung. Im Jahr 1788 vollendete er für den Grafen von Artois die Liebe des Paris zur Helena, im folgenden Jahre seinen im Auftrage des Königs angefertigten Brutus vor den Leichen seiner Söhne, dies, wie die Horatier und der Sokrates, mit Figuren in Lebensgröße.

Schon um diese Zeit begann der Einfluß, welchen die Gemälde Davids im Verein mit den Deklamationen der Tagesschriftsteller ausübten, über das Kunstgebiet hinaus in die Welt der Mode und des dekorativen Geschmacks einzugreifen. Die höheren Klassen der Gesellschaft vertauschen die steife gepuderte Coiffure mit dem freiwallenden Haar; Reifrock und Schnürbrust machen einem herabfließenden Gewande Platz, welches unmittelbar unter der Brust gegürtet, den Formen des Körpers und seinen Bewegungen zwanglosen Ausdruck leiht. Die Männerkleidung verliert ebenfalls ihre steife Grazie, Zopf und Allonge-Perücke nehmen ihren Abschied. Eine Anzahl Schüler Davids, die sich die „Ursprünglichen" (Primitifs) oder die „Denker" (Penseurs) nannten, gaben das Beispiel einer ernstgemeinten Maskerade, indem sie in Chlamys und Toga würdevoll einherstolzirten, ohne jedoch die große Welt bis zu diesem Extrem antikisirender Träumereien fortreißen zu können.*) Gleichzeitig verschwanden aus den Werken der Baukunst, aus der Zimmerdecoration wie aus dem Mobiliar die geschweiften, bauschigen und gewundenen Formen des Roccoco. Die grade Linie, der scharfe Winkel wird zur Regel und die Ornamentik greift unmittelbar nach antiken Vorbildern, um der neuen Geschmacksrichtung gerecht zu werden.**)

Weitere Eroberungen machte der Klassicismus und das von David vertretene Princip cultur-geschichtlicher Wahrheit in der Darstellung des Sachlichen auch auf der Welt der Bretter. Wie vordem die Bühne in vielen Dingen Lehrmeisterin der Malerei gewesen, so wurde nun das Verhältniß ein umgekehrtes. Der große Talma wandte sich an David um Belehrung, wie die Dekoration, wie das Kostüm einzurichten sei, um in den

*) Vergl. Delécluze, Louis David. Paris 1855. S. 71.

**) Vergl. Sempers Stil. II. S. 375.

Stücken Racine's der historischen Treue Rechnung zu tragen.*) Mit dem Theater zur Seite war der Richtung Davids der Sieg gesichert. Zu einer Autorität in Sachen des guten Geschmacks erhoben, gegen welche seine Schulgenossen Regnault und Vincent vergebens ankämpften, wirkte sein Urtheil mit der Kraft eines Orakelspruchs. Kein Wunder, daß ihn die Republik zu ihrem Ceremonienmeister machte, indem sie nicht nur die Anordnung der öffentlichen Feste und Aufzüge in seine Hände legte, sondern auch die Kleidertracht für Volksvertreter und Staatsbeamte seinen Angaben gemäß feststellte.

Die ereignißvolle Zeit, welche mit dem Jahre 1789 begann, setzte die Kunst in Frankreich fast ganz aufs Trockene. Der hohe Adel und die Financiers begannen haushälterisch zu werden und beschränkten ihre Kunstliebhaberei auf Portraitstücke, zu deren Anfertigung man gern die Kunst Davids in Anspruch nahm. Im Sommer des Jahres 1789 nach dem Sturm auf die Bastille lichteten sich aber die Reihen dieser Kundschaft mehr und mehr, da bereits viele begüterte Familien, Uebles ahnend, sich zur Auswanderung entschlossen.

Fast ein ganzes Jahr verging, ehe David, dem jetzt die politische Agitation mehr als die Kunst am Herzen lag, Muße und Veranlassung fand, sich mit künstlerischen Planen zu befassen. Da erhielt er von der Nationalversammlung den Auftrag den Schwur auf dem Ballhause zu malen. Gleichzeitig wurde eine Subscription zur Deckung der Kosten eröffnet und dem Künstler die Kirche der Feuillants zum Atelier angewiesen. Die große Zahl von Personen und die Absicht, möglichst allen Portraitköpfe zu geben, machte die Ausführung sehr schwierig, zumal für David, der kein Auge für Perspective hatte und deshalb bei vertieften Scenen die Hülfe Anderer, namentlich des ihm befreundeten Architekten Moreau, in Anspruch zu nehmen pflegte. Als das Bild in der — durch Kupferstich vervielfältigten — Skizze vollendet, auch schon einige Köpfe danach ausgeführt waren, ließ David das Werk fallen, wie denn die Zeit inzwischen auch schon viele der darzustellenden Personen hatte fallen lassen. Die Verherrlichung des ersten Acteurs auf dem Revolutionstheater war nach

*) Schon im Jahre 1788 war die Begeisterung für das Alterthum so weit gediehen, daß sämmtlichen Personen, welche bei der Ueberführung der Leiche Voltaire's in das Pantheon eine Rolle spielten, in griechischer oder römischer Tracht erschienen, Künstler, Musiker, Schauspieler und Schauspielerinnen, alle mit Attributen versehen, wie sie bei Triumphzügen und Festspielen der Alten üblich waren.

Mirabeau's Tode längst antiquirt, und David selber, als entschiedenem Republikaner, mochte es als eine Art Ketzerei erscheinen, wollte er seine Kunst an einem Ereigniß verschwenden, in welchem die Parthei, zu welcher er sich hielt, noch keine Rolle gespielt. Es ist übrigens interessant, bemerkt ein gewiegter Sachkenner*), wie in der Skizze die pathetische Auffassung, die sich an der Größe der antiken Menschen und Formen gebildet hatte, auch die wirkliche Gegenwart zu durchdringen suchte. Es fehlt den Köpfen nicht an einer gewissen Naturwahrheit und an einem Ausdruck der bedeutungsvollen Stimmung; aber die Gestalten — alle nackt gezeichnet, so daß ihnen die Kleider gleichsam angehängt worden waren — sind doch vornehmlich auf die Darstellung der vollendeten körperlichen Form angelegt; es fehlt ihnen das Individuelle, und die Bewegungen haben das Gespreizte des dramatischen Eifers, der um sich selber weiß.

Seit dem September des Jahres 1792 Mitglied des Wahlkörpers von Paris, wurde David einige Zeit darauf zum Abgeordneten für den Nationalconvent erwählt. Sein politischer Ehrgeiz war durch diesen Erfolg noch mehr aufgestachelt und drängte seine künstlerische Thätigkeit noch weiter in den Hintergrund. Der politische Fanatismus schwächte auch seine Begriffe vom Wesen der Kunst ab, die ihm nicht mehr um ihrer selbst willen, als die duftigste Blüthe geistiger Kultur lieb und werth war, sondern nur noch als Erziehungsmittel des Volkes, als Lehrerin der Geschichte von Bedeutung schien. Er fand die höchste Aufgabe des Künstlers darin, den Ruhm gefallener Patrioten zu verkünden und auf die Nachwelt zu bringen. In diesem Sinne pflegte er bei jedem passenden Anlaß auf der Tribüne für die Kunst zu plaidiren, und der Convent, der sich von David gern überreden ließ, versäumte niemals den Anträgen desselben Gehör zu geben, wenn es sich darum handelte, einem Märtyrer der Freiheit durch ein gemaltes oder gemeißeltes Bild den Dank des Vaterlandes abzustatten.

David, dem die Dankesvota des Convents gerade keinen Gewinn brachten, benutzte indeß kluger Weise den Einfluß, welchen er nach und nach über die Majorität jener Versammlung gewann, um seine Stellung als Kunstdictator zu befestigen. Nachdem die Akademie auf seinen Betrieb ein Opfer der Revolution geworden, ward nun auch die römische Kunstschule seinem Antrage gemäß unterdrückt. Statt der früheren akademischen Einrichtung zur Unterstützung hoffnungsvoller Kunstjünger, wurden jetzt von

*) Grenzboten. Jahrg. 1861. S. 499.

Staatswegen jährlich fünf Preise zu 2400 Francs für fünf junge Künstler ausgesetzt, über deren Qualification der Ausschuß für das Unterrichtswesen zu bestimmen hatte, dem David angehörte. Da ihm außerdem die Herstellung der Dekorationen zu politischen Festen, die nach dem Ausbruch des Revolutionskrieges fast bei jeder Siegesnachricht gefeiert wurden, übertragen worden war, so kam es, daß viele Künstler, denen es um Beschäftigung zu thun war, sich um seine Gunst bewarben und sich seinem Willen fügten. Uebrigens kann man es David zum Ruhme nachsagen, daß er keine tyrannische Ader hatte und gern Jedem das Seine ließ. Er suchte der Entwickelung junger Talente, die seiner Pflege anvertraut waren, mehr durch freundlichen Rath nachzuhelfen, als sie mit pedantischem Starrsinn nach einer gewissen Schablone zu regeln. Nur gegen die Akademie und gegen die Akademiker, die ihm vormals den Eintritt in das Kunstleben erschwert hatten, eiferte er in der rücksichtslosesten Weise sowohl auf der Tribüne wie auf dem Atelier im Kreise seiner Schüler.

Am 17. Januar 1793 sprach der Convent und mit der Majorität auch David das Todesurtheil über Ludwig XVI. aus. In Folge dieses Actes wurde einer der Deputirten, der Maler Michel Lepelletier, von einem enragirten Royalisten ermordet. Dieses Ereigniß gab Veranlassung zu einer jener melodramatischen Scenen, welche der Convent gern zur Erbauung des süßen Pöbels aufzuführen liebte. David nicht zufrieden damit, daß die Tochter des Ermordeten feierlich von der ganzen Nation an Kindesstatt angenommen würde, schlug eine Verherrlichung des Märtyrers in Form einer Marmorbüste vor, die neben der Büste des Brutus im Sitzungssaale aufgestellt werden sollte. Der Antrag fand ohne Weiteres Annahme. Aber auch mit dieser Ehrenbezeugung schien unserem Meister noch nicht genug für das Andenken seines Freundes geschehen. Er selbst wollte zu seiner Verherrlichung etwas beitragen und bot nach Verlauf von zwei Monaten dem Convent ein Gemälde an, welches er die letzten Augenblicke Lepelletiers nannte. Das Bild zeigte den Ermordeten, aus der tödtlichen Wunde blutend, am Boden liegen. Ueber der Wunde war, an einem dünnen Faden hängend, ein Schwert dargestellt, dessen Spitze ein Blatt Papier durchschneidet, auf welchem man die Worte las: „Je vote la mort du tyran.“ Der Convent nahm das von einer pathetischen Rede*) begleitete Geschenk mit lautem Beifall an und beschloß die Ver-

*) „Bürger“, so heißt es in dieser Rede, welche David wie alle seine vorher einstudirten oratorischen Ergüsse von befreundeten Collegen entwerfen ließ, „das höchste Wesen,

vielfältigung desselben durch Kupferstich, um die Abdrücke, wie es in dem Beschluß heißt, an die Völker auszutheilen, welche kommen, um „bei der französischen Nation Hülfe und Freundschaft zu suchen."

Einen ähnlichen Liebesdienst erwies David dem am 13. Juli 1793 von Charlotte Corday ermordeten Marat, dem er mit ganzer Seele ergeben war und mit Robespierre — selbst noch in späterem Alter — für einen von den edelsten Motiven beseelten Menschen hielt. Die Nachricht von dem Tode des Volksfreundes wurde dem Convent von einer Deputation überbracht. „Wo bist Du David", rief der Führer derselben in seiner Ansprache aus, „Du hast das Bildniß des für das Vaterland sterbenden Lepelletier der Nachwelt überliefert, an Dir ist es, noch ein Gemälde der Art zu verfertigen." — „Ich werde es malen", rief David mit erhobener Stimme. Am 11. October stellte er den todten Marat, von welchem Bilde bereits oben die Rede war, zum ersten Male aus. Wie bei der Verherrlichung Lepelletiers so nahm er auch für dieses Werk die Hülfe eines Schülers Gerard in Anspruch; nur die Köpfe waren in beiden von seiner eigenen Hand.

Er würde uns zu weit führen, wollten wir David auf seiner politischen Laufbahn weiter verfolgen.*) Es sei nur bemerkt, daß er bei jeder Gelegenheit das Wort nahm, wo er für die Kunst in seinem Sinne oder auch für einzelne Künstler denen er wohlwollte, etwas zu erreichen hoffte. Eine Zeit lang, vom 5. bis 20. Januar 1794, nahm er den Vorsitz im Nationalconvent ein. Kurz vorher hatte er mittels Conventsbeschluß eine Reorganisation in der Verwaltung des Nationalmuseums durchgesetzt, welches aus dem seit dem Sommer 1792 vereinigten Schätzen der königlichen Kunstsammlungen in der großen Galerie des Louvre entstanden war. Seine Thätigkeit für die Entwickelung und Erhaltung dieses Instituts, aus welcher die jetzige Louvregalerie hervorgegangen, verdient alle Anerkennung und hat

welches seine Gaben unter alle seine Kinder vertheilt, hat gewollt, daß ich meine Gefühle und Gedanken durch das Organ der Malerei ausdrücken solle und nicht durch die erhabenen Laute jener hinreißenden Beredtsamkeit, welche die Kinder der Freiheit unter uns ertönen lassen. Voll Ehrfurcht vor seinen unwandelbaren Anordnungen schweige ich; meine Aufgabe aber würde ich erfüllt zu haben glauben, wenn ich dereinst einmal einem alten Vater im Kreise seiner zahlreichen Familie die Worte entlockte: „Kommt, meine Kinder, kommt und seht denjenigen eurer Vertreter, der zuerst in den Tod ging um euch die Freiheit zu geben! Seht sein Antlitz; wie heiter es ist! u. s. w., u. s. w."

*) Vergl. darüber Delécluze a. a. O. S. 133 ff.

der Kunst mehr genützt als die meisten seiner Deklamationen über Kunsterziehung und Kunstzwecke, die er auf der Rednerbühne zum Besten gab.

Seine letzte Rede hielt David im Convent am 3. Thermidor 1794. Sie betraf die Verherrlichung eines jungen Burschen, der bei Avignon gefallen war und nun unter großem Pomp ins Pantheon aufgenommen werden sollte. Seine Worte, die man für reine Ironie nehmen könnte, wenn man



Bonaparte auf dem St. Bernhard. Nach David.

sie den herrschenden Zuständen gegenüber hält, gingen in ein überschwengliches Lob des demokratischen Glückes auf, dessen sich Frankreich zu jener Zeit erfreute. Sechs Tage später erntete Robespierre die Früchte seiner blutigen Saaten. Am 10. Thermidor hatte auch David seine politische Rolle ausgespielt. Sie nahm kein so tragisches aber immerhin ein trübseliges Ende. Am 13. Thermodor klagte André Dumont mit heftigen Worten den Abwesenden der Mitschuld an den Verbrechen Robespierre's an und verlangte Davids Ausstoßung aus dem Wohlfahrtsausschuß. Mitten in der

Debatte trat David in den Saal. Mit kleinlauter Rede suchte er die gegen ihn gerichteten Angriffe abzuwenden und bat kläglich um Verzeihung, daß er sich von dem gefallenen Volksführer hätte hinter's Licht führen lassen; er habe ihn, wie so mancher Andere, für einen tugendhaften Patrioten gehalten. Schließlich versicherte er, daß Robespierre weit mehr ihm als er Robespierre den Hof gemacht habe. Zu seinem Glücke wußten ein paar Deputirte, welche mit dem von allen Seiten in die Enge getriebenen Künstler Mitleid hatten, die Versammlung dazu zu bestimmen, daß seine Angelegenheit den vereinigten Ausschüssen überwiesen wurde. Zwei Tage später wurde er gefänglich eingezogen. Vier lange Monate hielt er in seinem Kerker aus; da kam der Künstler dem politischen Verbrecher zu Hilfe. Seine Schüler wandten sich an den Convent um Freilassung des Meisters, und die Versammlung, milder gestimmt als ehedem, bewilligte nicht blos diese sondern nahm ihn auch wieder in ihre Mitte auf.

Fortan hielt sich David von jeder Agitation fern; er wollte, wie er sagte, künftig sich nur noch um Principien nicht um Personen kümmern. Doch mußte er noch eine Demüthigung, die den Künstler sowohl wie den Deputirten traf, über sich ergehen lassen. Am 8. Februar 1795 beschloß der Convent, daß die Aufstellung von Bildnissen und Büsten als patriotische Ehrenbezeugung für Verstorbene nicht früher eintreten solle als zehn Jahre nach dem Tode der betreffenden Personen. Am folgenden Tage wurden diesem Beschlusse gemäß mit den Büsten Marats, Lepelletiers und anderer auch die beiden Gemälde aus dem Sitzungssaale entfernt, die David dem Convent zum Geschenk gemacht hatte.

Fünf Monate nach seiner Freilassung ward David abermals in Untersuchungshaft gebracht. Man hatte ihn im Verdacht, daß er an dem revolutionären Complot betheiligt sei, welches am 20. und 21. Mai 1795 mit einem Pöbelaufruhr den Nationalconvent bedrohte. Die Grundlosigkeit dieses Verdachtes mochte sich jedoch bald herausstellen, weshalb David nach drei Monaten wieder auf freien Fuß gesetzt wurde. Bei dieser Gelegenheit sei auch der Gattin des Meisters gedacht, die die politischen Gesinnungen ihres Mannes nicht zu theilen vermochte. Seit der Hinrichtung Ludwig XVI. lebten beide von einander getrennt, David mit zwei Söhnen in Paris, seine Frau mit zwei Töchtern in einer Provinzialstadt. Kaum aber hatte die Letztere Kunde vom Sturze Robespierre's und der Verhaftung Davids bekommen, als sie ungesäumt nach Paris eilte, um die Gefangenschaft ihres Mannes zu theilen. Von dieser Zeit an wich sie nicht wieder von seiner

Seite und hörte nicht auf, ihm mit liebender Sorge das Leben angenehm zu machen.

Während seiner Haft in dem Gefängnisse des Luxemburg faßte David den Plan zu seinen Sabinerinnen, einem Gemälde, dessen Ausführung seine künstlerische Thätigkeit während der folgenden Jahre vorzugsweise in Anspruch nahm. Inzwischen waren die Zeiten der Pflege des Schönen und Großen günstiger geworden. Die Herrschaft des Directoriums gab dem Lande wieder bessere Gewähr für Ruhe und Sicherheit, während der Kriegsruhm der französischen Armeen die Gemüther der Menschen mit freudigem Stolze erfüllte und in gehobener Stimmung hielt. Das gesellschaftliche Leben der feinen Welt von Paris begann sich wieder in den Salons geistreicher und liebenswürdigen Frauen zu concentriren; der sociale Verkehr war aber im bessern Sinne freier, man kann wohl sagen, gemüthlicher geworden, als zur Zeit der Pompadour und Dubarry. Man begegnete sich wie sich etwa Menschen begegnen, die einer großen gemeinsamen Gefahr entgangen, trotz ihres verschiedenen Wesens und Werthes, trotz abweichender Grundsätze, Lebensanschauungen und Meinungen durch das gemeinsame Geschick einander verwandt geworden und näher gerückt sind. David selbst gefiel sich darin, gegen Emigranten und Vertriebene gefällig zu sein, namentlich wenn den Einen oder Andern die Neigung zur Kunst veranlaßte, sich als seinen Schüler einschreiben zu lassen. Auf diese Weise konnte Mancher unbehelligt in Paris seinen Aufenthalt nehmen, wenn auch sein Name einen royalistischen Klang hatte. So führte sich der starre Republikaner leicht und vielleicht mit größerem Glück, als es ein Legitimist vermocht, in die Cirkel der neuconsolidirten Haute volée ein, sich selbst und den schönen Künsten zum Vortheil. Seine republikanischen Ideen hinderten ihn nicht, Personen — namentlich weibliche — die an seinen Schöpfungen Interesse nahmen, mit aller Courtoisie zu behandeln, mochten sie in politischen Dingen auch wenig mit ihm harmoniren. Der geräuschlose aber ehrlich gemeinte Beifall der Aristokratie that seinem Herzen wohl und beglückte ihn dauernder als das Hosianna-Geschrei zerlumpter Pöbelhaufen.

Davids Sabinerinnen waren ein Ereigniß für die Pariser Welt. Nachrichten über die Fortschritte des Werkes wurden begierig von der Presse wie in den Salons aufgenommen. Die Schönsten der Schönen boten sich zu Modellen an, deren David leider nur wenige gebrauchen konnte. Paris war enttäuscht, als es erfuhr, daß es sich nicht um den so oft behandelten Weiberraub, sondern um den Kampf zwischen Romulus und Tatius handele,

welchem das Dazwischentreten der Frauen ein Ende macht. David wollte ein dramatisch bewegtes Gemälde geben, welches durch die Schönheit der nackten Körper und die Lebhaftigkeit des seelischen Ausdrucks imponiren sollte. Vielleicht dachte er auch die mehr malerisch gesinnten Kunstfreunde durch eine figurenreiche Composition mit vertiefter Scene zu befriedigen und dadurch gewisse mißgünstige Zweifel zu zerstreuen. Der Werth des Bildes lief aber doch im Grunde wieder auf weiter nichts als die schöne Zeichnung der meist nackt dargestellten Figuren hinaus. Die Haupthelden, Tatius und Romulus, geberden sich allerdings weniger theatralisch als die Horatier, erscheinen dafür aber auch noch seelenloser als jene. Man glaubt zwei Athleten zu sehen, welche zu müßiger Unterhaltung ihre Fechterkünste treiben. Das zarte Geschlecht, für dessen Reize David ein schlechtes Auge hatte, kommt womöglich noch schlechter weg. Die dazwischenfahrende Hersilia streckt die Arme auseinander wie eine tragische Sängerin, die eben zum Entzücken des Auditoriums auf einer gehaltenen Tonwelle ausruht. Komisch ist es, daß David aus antiquarischer Gewissenhaftigkeit den Pferden der beiden Könige, obwohl jedem ein Knappe zugetheilt ist, der es halten soll, keine Zügel gab.*) Diese „Zügellosigkeit" wurde schon damals mit Kopfschütteln aufgenommen und zwar nicht blos von den Vertretern des gesunden Menschenstandes.

Die Sabinerinnen wurden im Jahre 1799 vollendet. Unser Künstler, welcher bisher mehr Ruhm als Geldgewinn aus seinen Arbeiten gezogen hatte, glaubte in seinem Recht zu sein, wenn er, den englischen Gebrauch nachahmend, sich die Neugierde und Schaulust der Pariser diesmal zinsbar mache. Obwohl die Neuerung, Gemälde gegen Eintrittsgeld auszustellen, seinen Landsleuten anfangs nicht behagte, so ließ sich David doch durch die Vorwürfe, die er hören mußte, nicht irre machen. Auf solche Weise brachten ihm die Sabinerinnen, während er für seine Horatier nur 6000 Frcs. für seinen Brutus nur 3000 Frcs. bekommen hatte, binnen fünf Jahren über 65,000 Frcs. ein. Erst im Jahre 1808 erschien das Bild im Salon und wurde 1819 für 100,000 Frcs. von einem Herrn de la Haye angekauft. Später kam es in die Galerie des Louvre

Während der Zeit, wo David mit den Sabinerinnen beschäftigt war, trat er auch in nähere Beziehungen zu Napoleon, damals noch General

*) Bei den Bildhauerwerken der Alten erscheinen die Pferde meist zaumlos, weil der Zaum durch Metallstäbe dargestellt wurde, die entweder nicht eingesetzt oder später abhanden gekommen sind.

Bonaparte. Als der Kriegsheld nach dem Frieden von Campoformio in Paris erschien, um sich mit dem Directorium auseinanderzusetzen und die Huldigungen der Bevölkerung entgegenzunehmen, eilte auch David, der, seit 1795 Mitglied des damals begründeten Instituts, in Bonaparte seinen Collegen begrüßen konnte, dem gefeierten Sieger von Lodi und Arcole einen Besuch zu machen. Der General erwiderte den Besuch und verstand sich auch dazu — was er später immer verweigerte, — dem Meister mehrere Stunden zu einem Portrait zu sitzen. Die bei dieser Gelegenheit von David gefertigte, wegen ihrer frappanten Aehnlichkeit berühmten Skizze in Lebensgröße wurde leider niemals ausgeführt und kam später in den Besitz des Herzogs von Bassano.

Seit dieser Zeit war David einer der enthusiastischsten Bewunderer Napoleons. Selbst der 18. Brumaire that seiner Begeisterung keinen Abbruch. „Ich habe schon immer gedacht, warf er einem seiner Schüler hin, der ihm die Nachricht von dem Staatsstreiche überbrachte, daß wir für eine Republik nicht tugendhaft genug seien. Victrix causa diis placuit sed victa Catoni."*) Der Sieger von Marengo konnte in Paris Alles ausrichten. Vor der „Gloire", vor dem kriegerischen Triumphgeschrei verstummten die hochtönenden Reden der Republikaner und Freiheitsenthusiasten. Das trunkene Volk spottete im Siegestaumel des bedächtigen Argwohns und ließ sich willenlos das Joch über den Nacken werfen.

Napoleon sah seine Pläne reifen. Jetzt erst konnte ihm David nützen; jetzt mochte ihm die Kunst der Farben zu seiner Verherrlichung dienen. „Was malen Sie augenblicklich?" fragte der erste Consul, als er seinem zukünftigen Hofmaler zum zweiten Male besuchte. — „Leonidas vor der Thermopylenschlacht!" — „Schlimm genug, entgegnete jener, Sie könnten auch etwas Besseres thun, als Besiegte zu malen."**) David begriff den Wink. Er ließ zwar seinen Leonidas nicht fallen; aber sein nächster Wurf galt dem Helden Frankreichs. „Ich wünsche in ruhiger Haltung auf feurigem Rosse dargestellt zu sein," äußerte sich Bonaparte, als der Meister bei einer andern Gelegenheit das Gespräch auf das von ihm beabsichtigte Bildniß lenkte. So entstand das imposante Reiterbild Napoleons, von welchem oben bereits des Breitern die Rede war.***)

*) Delecluze a. a. O. S. 231.

**) Ebenda S. 231.

***) Bei dieser Gelegenheit möge einer hübschen Anekdote gedacht sein, die Delecluze berichtet: David führte jenes Gemälde mit Hülfe seiner früheren Portraitskizze aus. Mehrere

Bei der Errichtung des Ordens der Ehrenlegion zählte David zu den ersten, denen die Ehre der Aufnahme zu Theil wurde, und im Jahre 1804, als Napoleon sich die Kaiserkrone aufgesetzt hatte, erreichte er das höchste Ziel seines Ehrgeizes mit dem Titel eines ersten Malers seiner kaiserlichen Majestät. Auch der Künstler mußte sich der Wendung der Dinge fügen. Der Idealist mußte sich zum Realen bequemen. Das Napoleonische Kaiserreich konnte nur eine Kunst gebrauchen, die in ihrem Ausdrucke populär war und der schaulustigen Menge Unterhaltung gewährte. Schon vor der feierlichen Ceremonie der Krönung bestellte der Kaiser bei David eine Darstellung dieser Staatsaction; dazu drei weitere Gemälde, alle wie jenes bestimmt den Thronsaal zu schmücken, nämlich die Vertheilung der Adler auf dem Marsfelde, die Intronisation des Kaisers in der Kirche Notredame und den Einzug Napoleons in das Stadthaus.

Diese Aufträge stellten das Talent des Malers auf eine harte Probe. Sie erforderten vornehmlich eine malerische Begabung, die die Armuth an poetischen Motiven durch farbigen Reichthum, durch glänzende Lichteffecte, überhaupt durch technische Vollendung des Colorits aufzuwiegen im Stande war. Freilich verfügte David schon über eine reichere Farbenscala als ehedem. Sein Bildniß des Papstes Pius VII.*), den er um ebendieselbe

seiner vertrautesten Schüler waren ihm dabei behilflich, um das Werk schnell zu fördern. Um im Aeußern die historische Treue zu bewahren, auf die der Meister mit aller Strenge hielt, ließ er sich die Uniform und die Waffen in sein Atelier schaffen, welche Bonaparte beim Uebergang über den St. Bernhard getragen hatte. Mit Entzücken betrachtete der Meister die verschiedenen Uniformstücke, mit denen seine Gehilfen die Holzpuppe drapirt hatten. Es entspann sich unter den Anwesenden über diese an sich wenig auffallenden, aber durch viele Siege geweihten Gegenstände ein lebhaftes Gespräch. Die Unterhaltung war endlich bei den Stiefeln des Generals angekommen, und David, dessen Hände und Füße von zierlicher Proportion waren, bemerkte, es sei eigenthümlich, daß große Männer immer feine Extremitäten zu haben pflegten. Die Schüler stimmten beifällig zu, das nicht beabsichtigte Selbstcompliment bestätigend. „Aber einen dicken Kopf," fügte indeß ein Tölpel auf den Hut deutend hinzu. „Er kann recht haben, laß einmal sehen," meinte David in seiner gewohnten Gutmüthigkeit, nach dem Hute greifend. Im nächsten Augenblicke verschwand der feine Kopf des Malers in dem weiten Hute des Siegers von Marengo. Alles lachte, David aber am ersten und herzlichsten.

*) Auch über Pius VII. konnte David, der Decorationsmeister der unchristlichen Feste der Republik, in Entzücken ausbrechen, so sehr hatte ihn der Kirchenfürst während seines unfreiwilligen Aufenthalts in Paris für sich eingenommen. Er fand den Kopf des Papstes ebenso klassisch wie das Profil Napoleons; er bewunderte den edlen Gleichmuth, die stille Würde, mit welcher der Herr der katholischen Christenheit sein hartes Schicksal trug; er rühmte sich gern des seltenen Glückes, fast zur selben Zeit einen großen Kaiser und einen großgesinnten Papst gemalt zu haben.

Zeit in Paris portraitirte, ist nicht nur in der Auffassung und Charakteristik zu rühmen, es ist auch meisterlich mit dreistem Pinselstrich gemalt. Aber soweit reichten seine coloristischen Fortschritte doch nicht, um gleichgiltige Scenen, bloße Ceremonien durch Colorit und Helldunkel anziehend und interessant zu machen.

Für das Krönungsbild (gegenwärtig in der historischen Galerie zu Versailles) wählte er den Moment, in welchem der Kaiser im Beisein der höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger seiner Gemahlin die Krone auf das Haupt setzt. Vier Jahre stellte David die Geduld des Kaisers auf die Probe. Erst im Jahre 1809 konnte er demselben anzeigen, daß das Gemälde — es mißt in der Länge dreißig Fuß — vollendet sei. Napoleon, der sich alsbald mit seinem Hofstaat in das Atelier des Meisters begab, um sich an dem Anblicke seiner gemalten Herrlichkeit zu weiden, soll eine halbe Stunde lang lautlos prüfend vor der Leinwand auf- und abgegangen sein. Er war von der Leistung des Meisters vollkommen befriedigt und drückte diesem mit einigen huldvollen Worten seinen Dank aus.*) Die Kritik wagte nur schüchtern ihre Einwürfe zu erheben und vermochte die glückliche Stimmung des freudetrunkenen Künstlers mit ihren Glossen nicht zu trüben. Das Hauptverdienst an dem Bilde ist die Vereinigung der Portraitwahrheit so vieler historischer Personen mit einer glücklichen Gruppirung und einer der Bedeutung des Vorgangs angemessenen würdevollen Haltung.

Schlimmer erging es dem Meister mit der zweiten Aufgabe, die das junge Kaiserreich seinem Talente stellte, mit der Vertheilung der Adler. Die Vertreter der verschiedenen Waffengattungen stürzen mit einer lächerlichen Heftigkeit wie ein Mann auf den Kaiser los, um ihm den Fahneneid zu leisten; die ganze Composition besteht in einem wilden Knäul von laufenden Beinen und ausgestreckten Armen und das Theatralische ist in dem modernen Kostum vollends unerträglich**). Das Bild fand eine sehr

*) „Es ist gut, sehr gut, David!" soll Napoleon gesagt haben. „Sie haben meine Gedanken vollkommen errathen, Sie haben mich zu einem französischen Ritter gemacht. Ich weiß es Ihnen Dank, daß Sie zukünftigen Jahrhunderten den Beweis der Zuneigung überliefern, den ich derjenigen geben wollte, welche mit mir die Mühen der Herrschaft theilt." Nach diesen Worten ging die Kaiserin Josephine näher heran, sich zur Rechten des Kaisers haltend. Dieser trat zwei Schritte auf David zu, lüpfte den Hut ein wenig und, sich leicht verbeugend, sagte er mit stark erhobener Stimme: „David, ich grüße Sie!" — So erzählt Delecluze.

**) Grenzboten a. a. O. Seite 502.

laue Aufnahme. David selbst mochte fühlen, daß er sich auf einen Boden begeben hatte, auf dem er keinen Halt gewinnen konnte. Er überließ deßhalb hinfort seinem Schüler Gros die Sorge für die malerische Verherrlichung des Kaiserreichs und kehrte zu seinem vernachlässigten Leonidas zurück. Die Vollendung dieses Bildes fällt in das Jahr 1813, in eine Zeit also, wo das Kriegsunglück des Kaisers und seiner Armeen das Interesse an Kunstwerken weit hinter die Besorgnisse und Befürchtungen für Leben und Eigenthum zurückdrängte.

Auch David wurde tief in seinem Herzen beunruhigt, nicht nur weil er persönlich dem Kaiser ergeben war, sondern weil auch das Wohl und Wehe seiner Kinder durch die Wendung der Dinge berührt wurde; denn seine beiden Söhne bekleideten Staatsämter und seine beiden Töchter waren an Generäle der kaiserlichen Armee verheirathet. Indeß verlief das Jahr 1814 ohne seine schlimmsten Befürchtungen zu erfüllen. David zog sich wie viele Gesinnungsgenossen ganz ins Privatleben zurück. Erst das Jahr 1815 trieb ihn als Unterzeichner der Actes additionels, welche die Bourbons vom Throne ausschlossen, in die Verbannung.

Seit 1816 lebte er in Brüssel, wohin ihm eine große Anzahl seiner Schüler folgte. Vergebens bemühte sich Friedrich Wilhelm III. den Meister zur Uebernahme des Directorats der Berliner Akademie zu bewegen. Berühmte Männer, wie Alexander von Humboldt, vereinigten ihre Ueberredungskunst mit den Bitten schöner Frauen, um dem Wunsche des Königs geneigtes Ohr zu verschaffen. David lehnte alle Anerbietungen in höflicher aber entschiedener Weise ab.

Während der Jahre seines Exils entstanden noch viele Gemälde von seiner Hand, vorzugsweise Portraits und einige mythologische Darstellungen, die jedoch schon sehr deutlich die Abnahme seiner künstlerischen Fähigkeiten erkennen lassen. Die öffentliche Theilnahme und Bewunderung folgte dem Verbannten bis an das Ende seiner Tage. Er starb in Brüssel am 29. December 1825.

Anne-Louis Girodet-Trioson.

(1767 — 1824.)

Eins der größten Verdienste, welches sich David um die Kunst seines Vaterlandes erwarb, war die Gründung einer Schule, in welcher sich jedes Talent, frei von akademischem Zwange und ungestört durch pedantische Vorschriften, seiner Eigenthümlichkeit gemäß entwickeln konnte. Die Richtung des Meisters bestimmte zwar im Grunde auch die Richtung der Schüler, ja selbst — wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt — die Rivalen, welche außerhalb der Schule standen, folgten halbwillig dem Zuge der Zeit und componirten und malten — den einzigen Prud'hon vielleicht ausgenommen — im Sinne und Geiste des neubegründeten Classicismus. Aber die strenge Weise des Lehrers, die Herbigkeit und unzarte Schärfe, mit welcher er einen ergreifenden, mit den Zeitideen sympathischen Inhalt in schöner Form auszuprägen suchte, milderte sich bei den Schülern immer mehr und mehr. Der pathetische Stoff, obwohl noch lange vorwiegend, war nicht mehr der einzige, der Künstler und Publicum anzog, und als das Kaiserthum, von romantischen Ideen beeinflußt, sich als eine neue Auflage der Monarchie Karls des Großen zu geriren begann, da wollte die Verherrlichung sittenstrenger Römer, heldenmüthiger Griechen keinen rechten Anklang mehr finden. Die Neuzeit hatte ihre eignen Helden und ihr eignes Heldenthum. Das von Siegesruhm trunkene Frankreich mochte bei der Verbildlichung seiner eigenen Großthaten lieber weilen, als bei den weit entfernt liegenden Heldengestalten der alten Welt.

Neben der gewissermaßen officiellen Kunst, die unmittelbar vom Geiste der Zeit inspirirt wurde, gewannen aber auch unabhängige Bestrebungen, gewann die freie Poesie wieder offenes Feld. Das Gedanken- und Gefühlsleben der Menschen wurde wieder vielseitiger, nachdem man aufgehört hatte,

sich lediglich in enger Beziehung zum Staatswesen zu wissen und zu fühlen. Heilige Geschichte, Legende, Sage und Dichtkunst öffneten von Neuem ihre Pforten, um der Malerei Zugang zu ihren Schätzen zu gewähren. So gelangte die malerische Phantasie wieder zu Stoffen und Motiven, die ihrem Wesen mehr entsprachen als die plastische Bestimmtheit und Abgeschlossenheit der Davidschen Heroen. Der wohlthätige Einfluß der strengen Schulzucht in Bezug auf Formvollendung und ernste Auffassung erwies sich gleichzeitig nachhaltig genug, um die Kunst vor einem Rückfall in hohle Manier, decorative Bravour und leichtfertige Virtuosität zu bewahren.

Von den zahlreichen Schülern Davids können wir nur die bedeutendsten und unter diesen nur die drei ältesten berücksichtigen, deren geistige Entwickelung noch großentheils in das vorige Jahrhundert fällt: Girodet, Gérard, Gros.

Anne-Louis Girodet de Roussy, geboren 1767 zu Montargis, kam in jungen Jahren nach Paris, wo er im Hause seines Oheims, eines Arztes Namens Trioson, erzogen wurde. Dieser adoptirte den frühverwaisten talentvollen Knaben, der deshalb den Doppelnamen Girodet-Trioson führt. In der Schule Davids gebildet, ging er 1789 als königlicher Pensionär nach Rom. Gleich das erste Bild, welches er von dort nach Paris sandte, kam einem halben Abfall von der Richtung seines Lehrers gleich. Es stellte Endymion dar, welcher ausgestreckt im Walde schlummert; der Liebesgott, als Zephyr erscheinend, biegt die Zweige des Gesträuches zurück, so daß der volle Strahl des Mondes (der Kuß Dianens) auf den schönen Jüngling fällt (jetzt im Louvre).

Das Bild mit seinen rein malerischen Motiven, seiner in der poetischen Stimmung gipfelnden Wirkung machte schon in Rom, wo es Girodet ausstellte, einiges Aufsehen. Er selbst war sich am besten bewußt, daß er sich von David abgewandt, denn er schrieb bei dieser Gelegenheit an seinen Adoptivvater: „Was mir am meisten Vergnügen macht, ist, daß nur eine Stimme darüber ist, daß ich in nichts meinem Lehrer David gleiche!" Und doch war er im Irrthum: denn die harte Ausprägung der Form in diesem Bilde kommt auf Rechnung der Schule. Diese ist es auch, welche das Süßliche der Empfindung, woran die Darstellung leidet, noch widerwärtiger macht, weil die weiche träumerische Stimmung unvermittelt der harten Form gegenübersteht.

In seinem zweiten Werke, Hippokrates weist die Geschenke des Artaxerxes zurück, suchte er sich wieder der Schule zu nähern, indeß

mit geringem Glück, da die Scene nicht weniger theatralisch gedacht ist als der Schwur der Horatier, aber ohne den Schwung und das Feuer Davids.

Im Januar 1793 war Girodet Zeuge des Sturms auf die französische Akademie in Rom, welcher auf Anstiften der Geistlichkeit von wüthenden Volkshaufen ausgeführt wurde, nachdem der französische Gesandte das Lilienwappen durch das Wappen der Republik hatte ersetzen lassen.*) Wie durch ein Wunder entrann er dem Tode, da er mit einigen anderen tollkühnen Kunstgenossen bis zu dem Augenblicke seine Staffelei nicht verlassen hatte, wo die wilde Rotte auf das Gebäude anstürmte. Er entkam glücklich nach Neapel. Von hier trieb ihn das Erscheinen der Englischen Flotte im August 1793 nach Venedig, wo er sich indeß als Franzose damals auch nicht ganz sicher fühlte. Er blieb über ein Jahr in der Lagunenstadt. Eines Tages wurde er hier plötzlich verhaftet. Auf energische Reclamationen des französischen Geschäftsträgers wieder freigelassen, wandte er Venedig unwillig den Rücken und ging über Florenz nach Genua. Nach fünfjähriger Abwesenheit traf er sodann im Jahre 1795 in Paris wieder ein und schlug, wie alle officiell begünstigten Künstler, im Louvre sein Atelier auf.

Girodet war einer von den Menschen, welche das Originelle im Absonderlichen suchen. Er strebte nach dem Seltsamen, Geheimnißvollen und muß in sofern als der Vorläufer der romantischen Schule gelten, die mit Géricault in den zwanziger Jahren das Uebergewicht erhielt. Er arbeitete langsam und führte die Details bei einzelnen Bildern oft mit miniaturartiger Genauigkeit aus, namentlich glänzenden Schmuck und Blumen. In Paris kam er rasch zu großem Ansehen, vorzugsweise im Portraitfache. Seine Bildnisse bekunden eine geistvolle Auffassung und zeigen sein Talent von der besten Seite, während seine meisten Figurenbilder mit ihrer gesuchten Wirkung in den Motiven sowohl, wie in der Licht- und Linienführung wahre Mißgeburten sind, trotz aller Vollendung des Einzelnen. Der Vorliebe für das Nackte und für antike Gewandung blieb Girodet treu; aber er suchte, das Nackte lieber bei weiblichen und kindlichen Figuren auf und gewährte dabei gern seiner Neigung zum Sinnlich-Reizenden freies Spiel. Doch läßt seine eigenthümlich frostige und glatte Färbung das Gefühl kalt, so daß seine gut modelirten Göttinnen, Halbgöttinnen und

*) Eine sehr lebendige Schilderung dieses Ereignisses findet sich in der Correspondenz des Malers veröffentlicht in seinen: Oeuvres posthumes. Paris 1829.

Nymphen kaum lebhafter auf die Sinne wirken als Marmor- oder Porzellanfiguren.

Die tollste Verirrung seiner Phantasie bekundet sein Versuch die nebelhafte Gestaltenwelt Ossians malerisch zu verwerthen, und zwar in einer Gedankenverbindung mit der Zeitgeschichte. Es ist bekannt, daß Napoleon eine besondere Liebhaberei für die angeblichen Gesänge des keltischen Barden an den Tag legte. Dieser Umstand bestimmte Girodet und seinen Rivalen Gerard, mit welchem er gemeinsam die Ausschmückung eines Saales im



Endymion. Nach Girodet.

Schlosse Malmaison übernommen, den Stoff zu ihren Gemälden bei dem Pseudo-Ossian zu suchen. Ohne Umstände verpflanzte Girodet die keltischen Helden auf den Boden der skandinavischen Mythe; ja, sogar die antike Victoria oder Nike mußte es sich gefallen lassen, auf dem wunderlichen nordischen Olymp die Honneurs zu machen. Das Gemälde stellte den Palast Odins dar, in welchem die Schatten der gefallenen französischen Krieger, von der Siegesgöttin geführt, von Fingal, seinen Söhnen und Kampfgenossen empfangen werden (jetzt in der Leuchtenberg'schen Galerie zu München). Diese Absurdität war auch den Franzosen zu groß und als

das Gemälde von dem die Fama lange geheimnißvoll geflüstert hatte, enthüllt war, fand er nur sehr wenige Bewunderer aber viele Spötter.*) Girodet tröstete sich indessen über das Fiasco mit dem huldvollen Lächeln Napoleons welcher mit seiner Leistung sehr zufrieden schien.

Um die Scharte auszuwetzen, nahm er sich vor, in seinem nächsten Werke den Pariſern etwas ganz Erstaunliches zu bieten. Er hielt die Kunstfreunde lange in Spannung, bis er im Jahre 1806 seine Scene aus der Sindfluth ausstellte, ein gräuliches Gemälde (im Louvre), hart, eckig in der Composition, fratzenhaft im Ausdruck, widrig in den Motiven, nur darauf angelegt, die Seele des Beschauers mit Entsetzen zu packen und die Haut schaudern zu machen. Und diese Ausgeburt einer nahe an den Grenzen des Wahnwitzes angelangten Phantasie erhielt im Jahre 1810 den von Napoleon gestifteten zehnjährigen Preis, während Davids Sabinerinnen sich mit einer ehrenvollen Erwähnung begnügen mußten, — gewiß ein verständliches Zeichen der Zeit, und ein Hinweis auf die romantische Zukunft, die an der Poesie des Fürchterlichen und Grauenvollen — an Delacroix und Victor Hugo — mehr Gefallen fand als an der keuschen Formschönheit der Classicisten.

Man hätte denken sollen, Girodet würde nun diesen mit so vielem Erfolg betretenen Weg eingehalten haben. Mochte ihm nun das ästhetische Gewissen keine Ruhe lassen, mochte er fürchten, sich in dieser Richtung nicht mehr überbieten zu können, oder war es ihm abermals um eine Ueberraschung zu thun, — kurz, das nächste Werk des Unberechenbaren, welches im Salon von 1808 erschien, zeigte eine entschiedene Rückkehr zu dem

*) Girodet, der selbst David vor der Vollendung des Gemäldes von seinem Atelier fern hielt, war natürlich gespannt, was sein Lehrer über die Composition urtheilen werde. Mit einem ihm eigenthümlichen Uebermaß von Höflichkeit empfing er zur bestimmten Zeit den verehrten Meister. Dieser aber blieb lange schweigend vor dem Bilde stehen, nach und nach alle Theile desselben mit den Augen prüfend. Endlich — um nur etwas zu sagen — unterbrach er die für Girodet peinliche Stille mit einigen lobenden Worten, welche auf die Ausführung Bezug nahmen. Vergebens versuchte Girodet das Gespräch auf den Inhalt des Bildes, auf die Composition zu bringen. Als David zuletzt nicht mehr ausweichen konnte, sagte er in einem Tone, als wolle er seine Gedanken kurz zusammenfassen: „Meiner Treu', mein lieber Freund, ich muß es nur gestehen, aus dieser Malerei da finde ich mich nicht heraus; nein, mein bester Girodet, wahrhaftig, ich finde mich nicht heraus." Damit verabschiedete er sich kurz von dem betretenen Künstler. Als David die Treppe hinabgestiegen war und wieder den Hof des Louvre erreicht hatte, meinte er zu seinem vertrauten Schüler Etienne, der ihn begleitete: „Girodet ist ein Narr! — er ist ein Narr, oder ich verstehe nichts von der Kunst der Malerei. Das sind ja Figuren von Kristall, die er uns gemalt hat. Schade! Mit seinem schönen Talente begeht dieser Mensch lauter Thorheiten!" (Delecluze a. a. O. S. 266.)

Formenadel der Davidschen Schule. Der Inhalt — das Begräbniß der Atala (im Louvre) — gehörte freilich einer anderen Geschmacksrichtung an und appellirte an weichere Empfindungen. Bei der Begeisterung, welche damals für die Dichtung Chateaubriands herrschte, mußte das Gemälde die Gemüther tief ergreifen. Girodet gab den Ton stiller, unsäglicher Wehmuth so voll und rein wieder, daß der Moll-Accord dieses Bildes in dem Herzen des Beschauers auf lange Zeit nachklingt. Prächtig ist die Gestalt des Pater Aubry mit dem Ausdruck stummer Resignation, voll edler Anmuth der leicht verhüllte Körper der schönen Atala; weniger befriedigt die Figur des Chactas, dessen nackte Körperformen für die zarte, elegische Stimmung zu streng akademisch und zu muskulös erscheinen.

Gleichzeitig stellte Girodet eine modern-historische Composition aus, um gegen seinen Mitschüler Gros in die Schranken zu treten: Napoleon empfängt die Schlüssel von Wien (in Versailles). Diesem folgte 1810 der Aufstand zu Kairo (ebenda). Doch erreichte er in beiden Werken weder die Mannigfaltigkeit der Handlung, noch die lebensvolle Naturwahrheit, welche die Werke seines Rivalen auszeichnen. Es fehlt diesen Schöpfungen der echt heroische Zug, die wahre historische Größe, die über das Detail des Vorgangs hinweg zu einem bedeutsamen Gesichtspunkte führt. Hier empfindet man noch mehr als bei einfacheren Situationen den Mangel poetischer Inspiration und die kühle Berechnung, welche mühsam aus dem Einzelnen das Ganze bildet, statt aus vollem Holze zu schneiden.

Der „Aufstand zu Kairo“ war das letzte bedeutende Werk Girodets. Unter der nervösen Erregtheit seines Gemüths litt auch seine Gesundheit, zumal da er sich kaum einige Stunden der Nachtruhe gönnte. Zu seinem Künstler-Ehrgeiz gesellte sich seine Sucht auch als Schriftsteller und Dichter sich einen Namen zu machen. Er versuchte sich in Nachahmungen der Lyriker und Epiker Griechenlands und Roms, eines Anakreon, Catull, Virgil, Musäos u. s. w. Bis zum Jahre 1818 lieferte er fast Nichts als Zeichnungen, welche Stoffe aus antiken Dichtungen behandelten, die er in Versen übersetzt hatte. Außer einem Gedichte, „der Maler“, schrieb er Abhandlungen über die Grazie, die Regeln der Composition und über das Genie. Weder jenes noch diese trugen ihm die erhofften literarischen Lorbeern ein.

Seit dem Jahre 1812 durch Beerbung seines Adoptivvaters zu Reichthümern gelangt, verfiel er auf allerlei sonderbare Liebhabereien. Bald sammelte er altes Hausgeräth aus früheren Jahrhunderten, bald aus-

gestopfte Vögel, bald Proben von Kleiderstoffen. In manchen Dingen war er geizig bis zum Exceß. So trug er in seinem Hause, welches er eigens für sich gebaut, aber, ärgerlich über die verschiedenen Handwerker, fast ganz in dem Zustande ließ, in welchem es die Maurer und Zimmerleute verlassen, einen alten abgerissenen Anzug, der ihm das Aussehen eines Wilden



Pygmalion. Nach Girodet.

gab. Bei Gelegenheit konnte er aber auch in der Freigebigkeit kein Maß finden, wie er denn z. B. einem von Hagelschlag schwer betroffenen Pächter, der ihn um eine Unterstützung anging, auf einmal zwanzigtausend Francs schenkte.

Die letzten Gemälde Girodets vom Jahre 1818 bis zu seinem Ende sind Erzeugnisse einer schwindenden Kraft, meist allegorischen und mytholo-

gischen Inhalts, weichlich und süßlich in der Empfindung wie sein Endymion. Am meisten Anerkennung fand unter diesen letzten Früchten seines Geistes die 1819 vollendete Darstellung des Bildhauers Pygmalion, vor dessen Augen die von ihm geschaffene Statue der Galathea sich plötzlich belebt. Derselben Zeit gehört auch die toilettemachende Venus im Städtischen Museum zu Leipzig an, die wie die Galathea im künstlichen Lichteffect die Reize ihres graziösen aber marmorkalten Körpers zur Schau bietet.

Seit Jahren kränkelnd war der eigensinnige Mann nicht zu bewegen, seine Lebensweise nach dem Rathe der Aerzte einzurichten. Umsonst war das Zureden seiner Freunde, unter denen sein Mitschüler Gros ihm am nächsten stand. Als sein Leiden in eine bösartige Krankheit ausartete, mußte er sich einer schmerzhaften Operation unterziehen, an deren Folgen er im December 1824 starb.

François Gérard.

(1770—1837.)

Strenger als Girodet folgte Gérard der Linie, welche David in seiner Kunstweise eingehalten. Ein nobler, auf das Große gerichteter Sinn offenbart sich in allen seinen Schöpfungen, ein ernster Geist, einfach edel, spricht aus den mannigfaltigen Gebilden seiner Palette, aber auch er findet im Linienzuge nicht mehr sein einziges oder vornehmlichstes Ausdrucksmittel. David rückte seine Gestalten ganz aus der menschlichen Sphäre hinaus in die Region des absolut Heldenhaften; Gérard leiht den seinigen ein Herz, was auch noch von anderen Empfindungen als der heroischen Ekstase bewegt werden kann. Er ist kein Freund der dramatischen Action, der hastig zufahrenden und ausgreifenden Bewegungen und sucht den Schwerpunkt der Darstellung auf den physiognomischen Ausdruck zu werfen. Dabei ist sein Gefühl für das Malerische viel mehr entwickelt; ja, die malerische Zuthat, mit welcher er Portraitstücke in ganzer Figur, nach Art van Dycks, zu umgeben liebte, gewinnt oft eine Bedeutung, die der Aufgabe der Bildnißmalerei nicht mehr entspricht*). In der farbigen Aus-

*) Die Thätigkeit Gérards wurde bis zur Restauration vornehmlich durch Portraitmalen in Anspruch genommen. Das einfache Bildniß sagte ihm aber auf die Dauer nicht zu, weshalb er gern aus einer oder mehreren Portraitfiguren ein „Bild" zu machen suchte, welches als Composition Anspruch auf selbständigen Kunstwerth erhob. Um die Aufträge auf Portraits zurückzudrängen, hielt er die Preise sehr hoch und ließ sich dieselben ebenso theuer bezahlen wie historische Compositionen ähnlicher Größe. Lebensgroße Bildnisse in ganzer Figur wurden ihm mit 10,000 und 12,000 Fr. bezahlt und er machte im Preise keinen Unterschied, gleichviel ob Könige oder Privatleute die Besteller waren. Trotz alledem erreichte er seinen Zweck nicht und mußte seine Neigung zu freien Kunstschöpfungen widerwillig zurückdrängen, um den Anforderungen, welche die Fürsten und Großen an den Bildnißmaler stellten, gerecht zu werden.

führung geht er delikater und sorgfältiger zu Werke als David; seine Färbung ist wahrer und ergeht sich oft in tief-warmen und satten Tönen, ohne sich jedoch zu Brillianz und Reichthum zu entwickeln.

In den wenigen großen Compositionen seiner besten Zeit schlägt zwar auch die kühle Reflexion durch, welche die Anordnung bestimmte; doch schaltet Gérard mit ungleich größerer Freiheit und Sicherheit als sein Lehrer im Reiche der Phantasie und ist nicht verlegen um Motive und charakteristische Episoden, in denen die Grundidee des Bildes ausklingt.

Der Vater unseres Künstlers stand als Intendant in Diensten des Cardinals von Bernis, welcher eine Reihe von Jahren den Gesandtschaftsposten am päpstlichen Hofe bekleidete, und nahm in Rom eine Italienerin zur Frau. Diesem Umstande verdankt Gérard, daß er, in der ewigen Stadt geboren (1770), dort die ersten zehn Jahre seines Lebens verbrachte. Nach Frankreich zurückgekehrt, verschaffte ihm der Vater durch Connexionen einen Platz in der königlichen Kunstschule, welche er anderthalb Jahr besuchte. Nachdem er eine Zeit lang bei dem Bildhauer Pajou, später bei einem Maler, Namens Brenet gewesen war, ohne sonderliche Fortschritte gemacht zu haben, trat er in das Atelier Davids ein, in welchem er bis zum Tode seines Vaters (1789) verblieb.

Es war ein dorniger Pfad, auf welchem sich Gérard bis zur Höhe seines Ruhmes emporarbeiten mußte. Seine Eltern waren nicht in der Lage, ihn unterstützen zu können, und seine Hoffnungen auf den römischen Preis, um welchen er sich zweimal bewarb, schlugen fehl. Das zweite Mal ward sein Mitschüler Girodet ihm vorgezogen. Im folgenden Jahre begleitete er seine Mutter nach Rom, mußte aber nach einjährigem Aufenthalt nach Paris zurückkehren, um die von Gefahr bedrohten Reste des elterlichen Vermögens zu retten. Seine Bemühungen hatten aber nicht den erhofften Erfolg. Kurze Zeit darauf starb auch seine Mutter und versetzte ihn, als Aeltesten der Familie, in die schwere Lage, für den Unterhalt von zwei jüngeren Geschwistern und für die noch junge Schwester seiner Mutter sorgen zu müssen. Trotz seiner Mittellosigkeit hatte er doch den Muth die letztere zu heirathen und sich in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft den äußersten Entbehrungen auszusetzen.

Der erste, der sich seiner annahm und der einzige, dem er sich anvertrauen mochte, war sein Lehrer David. Dieser beschäftigte ihn bei der Ausführung einiger Bilder, und auf solche Weise eingeführt, erhielt er, nachdem er in dem ausgeschriebenen Concurs gesiegt, vom Convent den

Auftrag zu einer Darstellung der Sitzung vom 10. August, für welche ein Preis von 20,000 Francs ausgeworfen war. Aber auch diese erste Aussicht auf eine lohnende Beschäftigung wurde bald zu Wasser. Das Bild kam, wie Davids Schwur auf dem Ballhause, nicht über die Skizze hinaus. Der stürmische Gang der Revolution machte den Gegenstand wie den Auftrag rasch vergessen.

Kurze Zeit darauf verfiel Gérard der Conscription und hätte die Palette mit der Muskete vertauschen müssen, wenn nicht wiederum David der Retter in der Noth gewesen wäre. Auf Betreiben seines Lehrers wurde er zum Mitglied des Revolutionstribunals ernannt. So sehr ihn persönlich grade dieses Amt anwiderte, so mußte er doch gute Miene zum bösen Spiel machen. Der Theilnahme an den Sitzungen des blutigen Gerichtshofs suchte er so viel als möglich durch Vorgeben von Krankheit auszuweichen. Man sah ihn deßhalb im Louvre, wo ihm ein Atelier und einige Zimmer zur Wohnung eingeräumt waren, zu jener Zeit nie anders als auf Krücken hinkend die Treppen hinabsteigen.

Zum Glück eröffnete sich ihm damals eine regelmäßige Erwerbsquelle durch die illustrirten Verlagsunternehmungen der berühmten Firma der Gebrüder Didot. Nach und nach lieferte er die Kupfer zum Virgil, zu Racine, zu Lafontaine's Psyche und anderen Werken, welche zwischen 1794 und 1800 herauskamen.

Schon längst hätte Gérard gern in einem großen Gemälde von seinem Talente öffentliches Zeugniß abgelegt. Seine Sorge für die nächsten Bedürfnisse des Lebens ließ ihn aber nicht zu einem Unternehmen kommen, welches viel Zeit erforderte und vielleicht von problematischem Erfolge war. Ohne die hingebende Freundschaft seines Mitschülers Isabey*) hätte er vielleicht noch manches Jahr in halber Dunkelheit verbringen können, da die Zeiten der Kunst nicht günstig waren. Isabey gab ihm den Auftrag, den erblindeten Belisar darzustellen, wie er nach der Sage den Knaben, der ihm als Führer gedient, auf seinen Armen todt nach Hause trägt. Der Preis wurde nicht nur voraus bezahlt, sondern der edelmüthige Besteller, der das vollendete Bild zu einem weit höheren Preise verwerthete, ließ nicht nach, bis Gérard auch den Mehrbetrag dafür angenommen.

*) Jean Baptiste Isabey (1767—1855) machte sich als Portrait- und Miniaturmaler einen geachteten Namen. Er erfand eine eigenthümliche Manier, mit schwarzer und weißer Kreide zu arbeiten, die nach ihm benannt wurde.

Der Belisar (jetzt in der Galerie Leuchtenberg) hat Gérards Namen populär und in aller Welt bekannt gemacht. Und mit Recht; denn es ist eine Schöpfung aus einem Gusse, groß gedacht, herrlich ausgeführt. Das Bild spricht durch Ausdruck und Stimmung lebendig zum Herzen und erfreut das Auge durch die Schönheit der Zeichnung, den edlen Zug der Linien. Das stumme Pathos der Composition redet eine mächtige Sprache. Zu dem schnöden Undank, zu der Grausamkeit der Menschen hat sich noch die herzlose Hand des Schicksals in Gestalt einer giftigen Natter gesellt, um den unschuldig Leidenden seines letzten Lebenstrostes zu berauben. Man sollte glauben, auch der Stärkste müßte solchem Leid und Herzensweh erliegen; aber mit wahrer Seelengröße sieht man den Helden auch das letzte Ungemach auf sich nehmen. Mit dem Stabe tastend sucht er ungebeugt in stolz-aufrechter Haltung den einsamen Pfad, während am Horizont das Licht des Tages schon verlöscht und die Nacht hereinbricht. Die Abendbeleuchtung erhöht die düster-ernste Stimmung des Ganzen. Vor den Augen und im Herzen der großen Feldherren haben sich düstere Schatten gelagert und der scheidende Tag mahnt den Beschauer an die ganze Größe seines Unglücks.

Der Belisar erschien auf dem Salon von 1795 und fand große Anerkennung. Fast noch größeren Erfolg, wenigstens im Bezug auf sein materielles Fortkommen, hatte das lebensgroße Portrait seines Freundes Isabey in ganzer Figur mit dem Töchterchen an der Hand, welches er 1796 ausstellte. Die schlichte Wahrheit der Darstellung und die frappante Aehnlichkeit des bekannten Künstlers gaben ihm als Portraitmaler ein hohes Ansehen, sodaß er fortan mit Bildnißmalen vollauf zu thun hatte und mit steigendem Ruhme auch seine Anforderungen erhöhen konnte. Was ihn äußerlich begünstigte, war seine Anlage zum Weltmann. Sehr bald holte er das, was bei seiner Erziehung vernachlässigt war, seit er in bessere Verhältnisse gekommen, nach. Er lernte sich mit Leichtigkeit in der Gesellschaft bewegen und wußte Ton und Unterhaltung der Eigenthümlichkeit der Personen, mit denen er verkehrte, geschickt anzupassen. Eifrig und mit leichtem Erfolge bemüht, sein Wissen zu erweitern, galt er für einen vielseitig gebildeten Mann und wurde, auch im Aeußeren von der Natur begünstigt, in den Kreisen der vornehmen Welt bald eine gern gesehene Erscheinung. Talleyrand fand an ihm alle Eigenschaften, die zu einem Diplomaten befähigen. Gérard war jedoch kein Freund der steifen Etikette, und wenn er auch ceremoniöse Umgangsformen mit großer Gewandtheit

und chevaleresker Sicherheit handhabte, so fühlte er sich doch nirgends glücklicher als in seinen vier Pfälen an der Staffelei oder mit der Lectüre eines seiner Lieblingsschriftsteller beschäftigt behaglich ausgestreckt auf seinem Kanapee. Alle Mittwoch pflegte er Gesellschaft bei sich zu haben,



Belisar. Nach Gérard.

anfangs, auch als es ihm noch sehr trübe erging, nur wenige Freunde. Nach und nach aber wurde die Gesellschaft größer und zuletzt erfreute sich die Mittwochssoiree bei Gérard, wo jeder Etikettezwang streng verpönt war, als Vereinigungspunkte für die Vertreter der Bildung, der Wissen-

schaft und Kunst eines solchen Rufes, daß es als eine besondere Gunst erachtet wurde, dort eingeführt zu sein.

Mit dem Bilde, welches dem Belisar (1798) folgte, hatte Gérard indeß kein Glück. Es stellte Eros dar, welcher der Psyche den ersten Kuß auf die Stirn drückt (in Louvre). Für dieses wie für ähnliche idyllische Motive (Daphnis und Chloë, die drei Lebensalter) konnte er den rechten Ton nicht finden. Er bemühte sich naiv zu sein und wurde süßlich, kalt und matt im Ausdruck. Die Zärtlichkeit des Gottes der Liebe, dessen Stellung nicht einmal schön gedacht ist, ist von affectirter Zurückhaltung, während Psyche, als ob es sich etwa ums Toilettemachen handele, ziemlich gleichgültig zum Bilde hinausschaut.

Seit 1799 trat Gérard in Beziehung zu der zukünftigen Kaiserfamilie Frankreichs. Er malte Madame Bonaparte, ein Gemälde, welches nicht weniger bewundert wurde als das Bildniß der schönen Frau Recamier,*) die mit David, weil dieser ihren Fuß in seiner nackten Schönheit malen wollte,**) sich entzweit und deßhalb sich an Gérard gewandt hatte. Von dieser Zeit an begann die Glanzperiode im Leben und Wirken unseres Künstlers. Fast alle Männer und Frauen von Namen und Distinction, welche nach Paris kamen, vertrauten ihr Conterfei der Hand des berühmten Meisters an, und es mag wenig regierende Häupter des damaligen Europa's geben, die nicht den „Maler der Könige," der sich auch wie Tizian ein König der Maler nennen konnte, mit ihrem Besuche beehrt hätten. Wir erwähnen nur das Bild des Kaisers im Krönungsornate (1805) und das der Kaiserin Josephine (1807). Im Jahre 1814, als die Alliirten in Paris eingerückt waren, wurde der Zudrang der Fremden so groß, daß Gérard eine Anzahl Gehilfen annehmen mußte, um alle Aufträge zu bewältigen. Es ist daher begreiflich, weßhalb manches Portrait aus dieser Zeit die Erwartungen nicht erfüllt, welche man einer Gérard'schen Arbeit entgegenzutragen pflegt.

Im Jahre 1810 trat Gérard, der einige Jahre früher bei der Dekoration des Schlosses Malmaison erfolgreich mit Girodet gewetteifert hatte, als Rivale seines Mitschülers Gros auf. Er stellte im Salon seinen

*) Auf Grund dieses Bildes, welches in Besitz des Prinzen August von Preußen gelangte, ernannte die Berliner Akademie den Maler ohne Scrutinium durch einstimmige Acclamation zu ihrem ordentlichen Mitgliede.

**) Das unvollendete Bild Davids befindet sich im Louvre.

Napoleon während der Schlacht bei Austerlitz aus. Eben ist die siegreiche Entscheidung erfolgt. Der Kaiser hält, umgeben von seinem Generalstabe, das Ganze beherrschend, auf einer Anhöhe, mit dem Ausdruck der Ruhe und Sicherheit des Ausgangs harrend. Da sprengt General Rapp im Galopp heran, gefolgt von Offizieren und Bannerträgern, in deren Mitte der gefangene General Repnin erscheint, und meldet die Flucht der russischen Garde; im Vorgrunde Gefallene nnd Verwundete, Kriegsgeräth u. dergl., zur linken Fernsicht auf das von der Sonne überstrahlte Schlachtgefilde. Die Anordnung der beiden Hauptgruppen der ruhig harrenden mit dem Kaiser an der Spitze und der stürmisch bewegten, siegesfrohen Reiterschaar ist vortrefflich erfunden, und die Wirkung des Bildes, trotz der etwas stumpf braunen Färbung, eine mächtig ergreifende. Den Auftrag zu diesem Gemälde verdankte Gérard der Gunst der Kaiserin Josephine, die ihn zu ihrem „premier peintre" ernannt hatte. Es war für den Plafonds des Saales bestimmt, in welchem der Staatsrath sich versammelte. Aus diesem Grunde gab ihm Gérard noch eine allegorische Zuthat, um den monumentalen oder idealen Charakter seines Werkes schärfer auszuprägen. Er malte vier weibliche Figuren von kolossalem Maaßstab, die Geschichte, die Poesie, Sieg und Ruhm, welche über ihren Häuptern ein aufgeschlagenes Buch halten; das sichtbare Blatt desselben zeigt die Schlacht von Austerlitz. Jene vier weiblichen Gestalten sind vielleicht das Großartigste, was Gérard auf rein idealem Gebiete geschaffen hat. Sie befinden sich als Einzelbilder in Louvre, während das Schlachtbild in Versailles seinen Platz gefunden hat.

Wie David so befand sich auch Gérard unter den ersten Rittern des neucreirten Ordens der Ehrenlegion. Später wurde er von Napoleon in den Freiherrnstand erhoben und seit 1812 ward er Mitglied des Instituts. Der Uebergang vom Kaiserreich zur Bourbonenherrschaft scheint ihm nicht schwer geworden zu sein. Die Verbannung Davids gab ihm den nächsten Anspruch auf den freigewordenen Platz. Ludwig XVIII. ernannte ihn zu seinen ersten Maler und beauftragte ihn mit einer Darstellung Heinrichs IV. bei seinem Einzuge in Paris. Dies Gemälde, ausgestellt im Salon von 1817, sollte die Stelle, welche der Schlacht von Austerlitz bestimmt gewesen war, einnehmen, kam aber später ebenfalls nach Versailles. Auch dieses Werk Gérards zeichnet sich durch glückliche Erfindung und Anordnung und lebendige Schilderung des Vorgangs aus. Die Mitte des Bildes nimmt, auf seinem stolzen Rosse, gefolgt von geharnischten Rittern, der

König ein, dem der Magistrat von Paris ehrfurchtsvoll die Schlüssel der Stadt darbietet; zur Rechten und Linken Gruppen von Bürgern, Herolden, Trompetern und sich herandrängenden Frauen und Kindern. Die verschiedene Art der Theilnahme jedes Einzelnen, je nach Alter, Stand oder nach der ihm zugetheilten Rolle, vom lauten Jubel bis zur stummen Ehrfurcht ist vortrefflich ausgedrückt, und die Mannigfaltigkeit der Motive sowohl wie die malerischen Trachten der Renaissance geben dem Auge des Beschauers eine lange und fesselnde Beschäftigung.

Der Einzug Heinrichs IV., von dem sich eine verkleinerte Wiederholung in Louvre befindet, war die letzte bedeutende Leistung des Meisters. Er malte sowohl für Ludwig XVIII. wie für Karl X. noch einige Historien, die der Verherrlichung der Bourbonen dienen sollten, so Ludwig XIV., der seinen Enkel zum Könige von Spanien erklärt, Karls X. Krönung zu Rheims; doch scheint er vergebens nach Begeisterung gerungen zu haben. Die nüchterne Zeit, mochte auch ihn ernüchtert haben.

Die Julirevolution war nicht nach seinem Geschmack. Der Hofmaler der Bourbons war Legitimist geworden. Louis Philipp wollte ihm Rang und Titel erhalten, aber Gérard schlug die Gunst in höflicher Form dankend aus.*) Dennoch wurde ihm die Verherrlichung des 31. Juli 1830 übertragen. Die weitläufige Composition (jetzt in Versailles) stellt den Act dar, wo der Herzog von Orleans auf dem Stadthause sich bereit erklärt, die Statthalterschaft des Königreichs anzunehmen. Zu seinen letzten Schöpfungen gehören die vier allegorischen Figuren Vaterland, Gerechtigkeit, Ruhm und Tod in den Pendentifs des Pantheons (1832—1836).

Obwohl die romantische Schule seit den zwanziger Jahren die Anhänger des Klassicismus in den Hintergrund drängte, so ließ man Gérard doch überall mit Freuden den Vortritt. Seine angeborene Liebenswürdigkeit, die

---

*) „Der Titel eines ersten Malers des Königs, schrieb er an die Verwaltung des Museums, welche ihn unter diesem Titel in ihrem Etat aufgeführt hatte, und die Besoldung, welche Louis XVIII. mir mit der Verleihung jenes Ranges zu bewilligen geruhte, scheinen mir nicht recht im Einklang zu stehen mit der neuen Ordnung der Dinge. Ich habe keine Idee davon, was man in dieser Hinsicht beabsichtigt; aber es würde mich in wirkliche Verlegenheit bringen, wollte ich eine Ehrenstelle in Anspruch nehmen, für welche es durchaus kein Privilegium giebt und welche mehr als jede andere von den Reformen, welche in Aussicht genommen werden könnten, abhängig ist. — Ich fürchte nicht, mein Herr, daß diese Zurückweisung mir übel ausgelegt wird; ich darf mich sogar versichert halten, daß der König sie ganz natürlich finden wird, insofern ich mich glücklich schätze, daß Seine Majestät über meine Gesinnungen ganz außer Zweifel ist."

herzliche Theilnahme, mit welcher er jungen Talenten wie Ary Scheffer, Leopold Robert u. A. aufhalf und zu ihrer Förderung bereit war, auch wenn sie sich in anderen Richtungen als der seinigen entfalteten, seine edle Denkart, seine lautere Liebe zur Kunst, das alles waren Eigenschaften, die dem Greise, der sich überlebt, die höchste Achtung seiner Zeitgenossen sicherte.

Sein Fleiß und seine Freude am Schaffen erloschen auch im späten Alter nicht, nur körperliches Leiden hinderte ihn an der gewohnten Thätigkeit. Seine wankende Gesundheit hoffte er durch die Aachener Bäder zu kräftigen; doch war die Besserung nur von kurzer Dauer. Er starb in Paris am 10. Januar 1837.

Jean Antoine Gros.

(1771—1835.)

In der Kunstweise Gros' verschwinden die Reste des David'schen Idealismus bis auf kaum noch erkennbare Spuren. Gros war nur dann glücklich, wenn er aus dem vollen Leben der Gegenwart schuf und darauf ausging, der enthusiastischen Verehrung seiner Nation für den großen Kaiser einen lebendigen Ausdruck in der Sprache der Farben zu geben. Mehr als einmal freilich glaubte er auch seine Abstammung aus der Schule Davids bekunden und seinen Ruhm durch Behandlung antiker, ja selbst biblischer Stoffe erhöhen zu müssen. Solche Versuche verfehlten jedes Mal ihr Ziel, namentlich dann, wenn er auf zarte Motive (Sappho, in Begriff sich von dem Leukadischen Felsen zu stürzen) verfiel, die seinem naturalistisch gefärbten, auf den Ausdruck männlicher Thatkraft, auf das modern Heroische gerichteten Talente geradezu widerstrebten.

Der Sinn für das Heldenhafte und Gewaltige war ihm aus der Schule Davids überkommen. Diesen suchte er mit den Erscheinungen der Wirklichkeit zu vermitteln, und man muß gestehen, daß es ihm in seltener Weise gelang, im Feuer der Begeisterung die widerstrebenden Elemente zu verschmelzen. So lange die gehobene Stimmung der Nation aushielt, so lange war Gros der größte Maler Frankreichs. Als aber der kaiserliche Held vor dem Herrscher und Despoten zurücktrat, und vollends als das politische Leben seines Volkes mit der Restauration der Bourbons sich zur Alltäglichkeit verflachte, da versiegte auch für Gros der lebendige Strom der Poesie, der seine Phantasie befruchtete.

Den Romantikern, deren Periode er im Vereine mit Girodet einleitete, konnte er nicht Stand halten. Die Keime der Kunstweise eines Delacroix die oft mit schonungsloser Rücksichtslosigkeit gegen das Schönheitsgefühl das Princip materiellster Naturwahrheit zur Geltung bringt, sind schon in den Pestkranken von Jaffa und in einigen Schlachtfeld-Scenen des Meisters Gros sehr bestimmt angedeutet. Denselben Weg zu gehen mochte der alternde Künstler keinen Beruf fühlen. Mit getheilter Empfindung wandte er sich bald der antiken Sagenwelt, bald der modernen Geschichte zu, ohne sein Herz hier wie dort recht erwärmen zu können. Kein Wunder deßhalb, daß seine späteren Schöpfungen bald an äußerlichem Pathos leiden, bald affectirt und manierirt erscheinen. Er selbst, der sich an seinem in besserer Zeit errungenen Rufe nicht genügen lassen wollte, war unglücklich über die Gleichgültigkeit und noch mehr über das Mißfallen, welches eine jüngere Generation den Werken seines Alters gegenüber bekundete. Er wollte nicht erkennen, daß seine Zeit vorüber sei. Voll Ingrimm über die vermeintliche Schmach, die ihm eine freimüthige Kritik angethan, endete er sein Leben durch Selbstmord.

Jean Antoine Gros war der jüngste in dem frühsten Schülerkreise, den David im Atelier der Horatier um sich vereinigte. Sein Vater, ein untergeordneter Portraitmaler, befand sich nicht in den besten Verhältnissen und suchte mit aller Mühe soviel zu erschwingen, um den Sohn in die David'sche Schule schicken zu können, in welche dieser im Jahre 1785 eintrat. Anfangs zeigte Gros kein außergewöhnliches Talent und entwickelte sich nur langsam. Vergebens bemühte er sich im Jahre 1792 um den römischen Preis und verlegte sich dann, um seinen Unterhalt zu gewinnen, auf die Portraitmalerei. Seinem hochstrebenden Geiste wollte aber das Bildnißmalen auf die Dauer nicht zusagen, und mit einigen Ersparnissen in der Tasche dachte er im Jahre 1795 nach Rom zu gehen, um dort sein Heil zu versuchen. David verschaffte ihm zu diesem Behufe einen Paß, der ihm jedoch wenig nützte, da in Folge des Revolutionskrieges die Grenzen abgesperrt waren. So kam Gros vorläufig nur bis Genua, wo er, durch Empfehlungen unterstützt, in den höheren Gesellschaftskreisen willige Aufnahme fand, zumal da er ein einnehmendes Aeußere hatte und sich gewandt und lebhaft zu unterhalten wußte. Zu seiner großen Freude traf er hier mit seinem Mitschüler Girodet zusammen, der auf der Reise von Florenz erkrankt war und in der ligurischen Hauptstadt seine Genesung abwarten wollte.

Das kriegerische Leben, welches sich damals in Oberitalien entfaltete, zog Gros mächtig an, und da er wenig Hoffnung hatte, in Kurzem Rom zu erreichen, so faßte er den Entschluß, in die Reihen des französischen Heeres einzutreten, dessen Ziel ja auch die ewige Stadt war. Es wurde ihm nicht schwer, sich rasch bis zum Range eines Officiers heraufzuschwingen, während er durch gelegentliche Skizzen von Gefechtsmomenten die Aufmerksamkeit seiner Kameraden auf sich lenkte. Bald erwarb er sich auch die Gunst des Generals Bonaparte, der ihn zur Schlachtenmalerei ermunterte und ihm aus besonderer Rücksicht eine Anstellung gab, bei welcher er sich dem Feuer des Feindes nicht geradezu auszusetzen brauchte. Im Jahre 1796 zeichnete er den Sieger von Arcole, wie er mit der Tricolore in der Hand über die Brücke voranstürmt. Napoleon, dem die Zeichnung ausnehmend gefiel, ließ dieselbe auf seine Kosten von Longhi in Kupfer stechen und schenkte die Platte dem Künstler, den er mit der Ausführung des Bildes in Oelfarben beauftragte. Gros malte seinen „Bonaparte bei Arcole" in Mailand, wo er sich deshalb längere Zeit aufhielt, und stellte das Gemälde (jetzt in Paris im Privatbesitz) im Salon des Jahres 1800 aus. Die einfache Composition athmet jugendliches Feuer und ist neben Davids Reiterbilde eine der gelungensten Darstellungen des gewaltigen Mannes, der die europäische Welt aus ihren Angeln hob. Schon bei diesem Erstlingswerke stürmt das kräftige Naturgefühl unseres Meisters über die formstrengen Schönheitsgesetze hinweg und liefert ein Bild durch und durch empfunden, wahr und groß gedacht, mit breitem und kräftigem Pinselstrich lebendig aus der Leinwand hervorgeholt. Das Studium der Werke eines Rubens und Van Dyck, zu welchem ihm sein Aufenthalt in Genua besondere Veranlassung gegeben, war nicht ohne fruchtbringenden Einfluß auf den für die Technik des Malens besonders begabten Künstler geblieben.

Von Napoleon 1797 zum Mitglied der Commission ernannt, welche den Auftrag hatte, die durch Friedensschlüsse bedungenen Kunstwerke Italiens zu sammeln und nach Paris zu schicken, übte Gros dieses Amt mit ebenso vieler Umsicht wie rühmenswerther Milde aus.

Während der Expedition nach Egypten in Mailand stationirt, mußte er wie alle anderen dort weilenden Franzosen nach der unglücklichen Schlacht bei Cassano sein Heil in der Flucht suchen. Nach vielfachen Beschwerden erreichte er Genua, den Stützpunkt der hinter den Ticino zurückweichenden Armee Moreau's. Im folgenden Jahre (1800), als die Oesterreicher Genua zu Lande und die Engländer zur See einschlossen, hätte er bei der fürchter-

lichen Vertheidigung der Stadt unter Massena durch Hunger und Krankheit fast sein Leben eingebüßt. Es gelang ihm jedoch auf einem englischen Schiffe nach Marseille zu entkommen, wo er von den ausgestandenen Leiden sich langsam wieder erholte. Nach neunjähriger Abwesenheit traf er endlich im Jahre 1801 in Paris wieder ein. Hier that er sich sogleich als Meister in seiner Kunst hervor, indem er bei der vom Senat ausgeschriebenen Concurrenz zu einer Darstellung der Schlacht bei Nazareth den Sieg mit seiner (niemals ausgeführten) Skizze davon trug.

Schon durch seinen „Bonaparte auf der Brücke von Arcole“ zu Ansehen gelangt, befestigte er seinen Ruhm durch ein 1804 im Salon ausgestelltes Gemälde (jetzt in Versailles), welches den großen Feldherrn von menschlich-edler Seite unter den in Jaffa an der Pest erkrankten Soldaten zeigt. Die Composition entwarf Gros nach der Schilderung eines Freundes, der Bonaparte bei seinem Besuche des grausigen, in dem Hofraum einer Moschee etablirten Lazareths begleitet hatte. Die verzweiflungsvolle Lage der Unglücklichen ist hier mit fast dämonischer Lust am Schaudervollen wiedergegeben und der widrige Eindruck der entstellten menschlichen Körper findet kaum genügendes Gegengewicht durch die sonstigen Vorzüge des Bildes. Der Gedanke des Künstlers die großherzige Theilnahme des Feldherrn an dem Geschicke seiner Getreuen zu verkünden, ist in schlichter und lebendiger Weise ausgesprochen. Die Composition ist zudem von großer malerischer Wirkung, wozu einerseits die architektonische Einrahmung mit einem Blick in die Ferne, andererseits die malerischen Costüme der orientalischen Krankenpfleger nicht wenig beitragen. So groß und überwältigend war der Eindruck, den dies Gemälde bei der ersten Ausstellung hervorrief, daß die Pariser Künstler sich aus freiem Antriebe bewogen fanden, dem Talente des Meisters eine Huldigung darzubringen. Sie hingen in feierlichem Aufzuge über dem Bilde einen kolossalen Palmzweig auf.

Diesem Werke folgte 1806 die Schlacht bei Abukir, welche den entscheidenden Angriff des Generals Murat zum Gegenstande hat. Der Künstler, sagt ein feinsinniger Beurtheiler*), benutzte das Motiv, die stürmische Bewegtheit des vollen Kampfes darzustellen, aber in dem Augenblick, wo der Sieg sich schon entscheidet; vergebens versucht der schon verwundete Anführer der Türken seine Truppen zurückzuhalten, und Murat, siegreich den Lauf des Pferdes hemmend, empfängt mitten im Getümmel das Schwert,

*) In den schon angezogenen Aufsatze der Grenzboten. 1861 III. Quartal.

das ihm der Sohn des Anführers überreicht. Man sieht, daß Gros den eigentlichen Kern des Vorgangs zum Ausdruck zu bringen wußte, während er andererseits in der malerischen Vermischung der Trachten und der nackten Körper, in dem heftigen Ungestüm der Angreifenden, in der wilden Flucht der Geschlagenen die äußere Erscheinung des Kampfes gab.

Fast noch großartiger ist der Eindruck des Schlachtfeldes von Eylau, welches Bild Gros im Jahre 1808 vollendete. Der Kaiser, umgeben von einer glänzenden Suite berittener Generale und Adjutanten, reitet über das Schneegefilde, auf welchem kurz vorher der Sieg erkämpft ist und bis in weiter Ferne unübersehbare Truppenmassen vorrücken. Im Vorgrunde Gruppen von Todten und Verwundeten in Lebensgröße. Einige, dem Tode nahe, strecken noch grüßend die Hände nach dem Kaiser aus, Andere, die noch Kraft haben, sich aufzuraffen, scheinen für einen Augenblick ihre Leiden und Schmerzen beim Anblick des glorreichen Heerführers zu vergessen, der voller Theilnahme sich ihnen zuwendet und Muth und Trost zuzusprechen scheint. Prächtig setzt sich die Hauptgruppe des Bildes mit den malerischen pelzverbrämten Uniformen, den im Schnee stampfenden Rossen gegen das weite kriegsbelebte Blachfeld und den Horizont ab, welchen der Rauch brennender Weiler und Dörfer verdüstert. Die ganze Scenerie mit ihrem fürchterlich-großartigen Ernste packt das Herz mit der Gewalt einer epischen Schilderung, so objectiv-ruhig, durchsichtig-klar ist bei aller Bewegtheit im Einzelnen das Ganze gehalten. So wurde unter der Hand des Meisters die neueste Geschichte zwanglos zum Heldengesang.

Freilich mit der Eylauer Schlacht hatte Gros seine Höhe erreicht. Die folgenden Jahre entkleideten das Kaiserthum mehr und mehr seiner poetischen Folie, und an die Stelle der Begeisterung trat bei unserm Meister die gewaltsam geschraubte Stimmung; wir haben schon Eingangs darauf hingewiesen. Die Einnahme von Madrid und die Pyramidenschlacht (1810) deuten bereits auf den Niedergang seiner schöpferischen Kraft. Auch der Griff in eine frühere große Geschichtsperiode Frankreichs, den er 1812 that „Karl V. von Franz I. in der Kirche St. Denis an die französischen Königsgräber geführt,“ war schon in der Wahl des Gegenstandes kein glücklicher. Der Stoff ließ den Künstler offenbar kalt; wie hätte er warme Theilnahme bei dem Beschauer erwecken können? Um diese Zeit entfaltete Gros auch als Portraitmaler neben Gerard eine lebendigere Thätigkeit. Unter den vielen ausgezeichneten Bildnissen, lebensgroß und in ganzer Figur, die er von 1808 bis 1815 malte, merken wir nur das des Generals Lasalle

an. In solchen Bildnissen wandte er, wie Gerard, gern die Folie einer charakteristischen Scenerie an und liebte es das Portrait in die Sphäre des Historienbildes hinaufzurücken. So präsentirt sich hier der Reitergeneral auf dem Kriegstheater; er ist abgesessen und scheint, während sein Stallmeister das Pferd hält, auf den Degen gestützt, den Armeebefehl in der Hand, die Bewegungen des Feindes in der Ferne zu beobachten, während die Reiterschaaren hinter ihm, seines Winks gewärtig, in langer Schlachtlinie aufgepflanzt sind.

Als Hofmaler Ludwigs XVIII. mußte Gros sein künstlerisches Talent den nüchternen Einfällen des glücklich restaurirten Monarchen zur Verfügung stellen. Er, den nur das Heldenmäßige entzündete, thatenvolles Leben, mächtiges Wollen, Kriegsruhm und Schlachtgetümmel, war dazu ausersehen, das abgelebte Königthum der Bourbons mit einigem bunten Flitter wieder herauszuputzen.

Unendlich wohler — wenn auch auf fremdartigem Gebiete — mußte sich Gros bei seinen Malereien für die Kuppel des Pantheons (der Kirche S. Geneviève) fühlen, die ihm schon von Napoleon aufgetragen waren. Auf Befehl des Königs nahm er das Werk wieder auf und beendete es im Jahre 1824. Selbstredend mußte die Gestalt Napoleons, welchem ursprünglich neben Chlodwig, Karl dem Großen und Ludwig dem Heiligen eine Verherrlichung zugedacht war, ausgemerzt und an ihre Stelle die fettleibige, bis zum Widerwärtigen triviale Figur des achtzehnten Ludwig gesetzt werden. Bewundernswerth in Anbetracht der Technik wie des großartigen Linienschwungs, läßt die ganze Composition nur bedauern, daß Gros, statt lebensvolle Wirklichkeit zu malen, hier allegorische Schattengebilde vorführen mußte, die, auf Wolken hockend und schaukelnd, sich zwar höchst sinnreich geberden und gedankenvoll benehmen, in dem Beschauer aber kaum einen andern als räthselhaften Eindruck zurücklassen.*) Vielweniger befriedigen zwei andere allegorische Deckengemälde, die der Meister 1827 für das Musée Charles X. im Louvre ausführte.

Karl X. erhob Gros, der seit 1816 Mitglied des Instituts war, in den Freiherrnstand, machte ihn zum Officier des Ordens der Ehrenlegion und zeichnete ihn auf jede Weise aus. Doch die äußeren Ehren konnten den Meister nicht entschädigen für die Lauheit, mit welcher das Publikum

*) C'est plus gros que nature, sagte der bissige Carle Vernet, als bei der Enthüllung der Kuppel alle Welt in staunender Bewunderung emporsah.



Napoleons Besuch bei den Pestkranken zu Jaffa. Nach Gros.

seine späteren Schöpfungen aufnahm. Dem Rathe seines Lehrers David folgend, der bis zu seinem Tode nicht nachließ auf Gros Einfluß zu üben, wollte er sich wieder zurück zur Antike wenden und durch strenge und große Zeichnung imponiren. Einen verkehrteren Weg konnte Gros nicht einschlagen, um auf der Höhe der Situation zu bleiben. Mit jeder neuen Anstrengung, die er machte, um sich in den vorderen Reihen der Künstlerschaft seiner Nation zu halten, erzielte er grade das seinen Wünschen entgegengesetzte Resultat. Seit Géricault mit dem „Schiffbruch der Medusa“ der romantischen Richtung und der wirklich malerischen Malerei die Bahn gebrochen, war für die Davidsche Schule keine Rettung mehr, wenn sie sich nicht von Innen heraus regeneriren konnte. Neben der in der Färbung zu immer größerer Brillanz fortschreitenden, durch Naturwahrheit fesselnden, durch seelenvolle Charakteristik anziehenden Schöpfungen eines Leopold Robert, Ary Scheffer und Anderer traten die Leistungen unseres Meisters und seiner Schulgenossen von Jahr zu Jahr mehr in Schatten. Wie Tizian im hohen Alter gegen unliebsame Kritiker sein angeborenes Talent in die Wagschale zu werfen suchte, so wollte auch Gros ein Gros bleiben, obgleich seine Zeit vorüber war. Im Jahre 1827 fiel er mit seinem Bildniß Karls X. völlig durch und mußte sich eine sehr verdrießliche, aber leider nur zu wahre Beurtheilung dieses Werkes gefallen lassen.

Trotz alledem sollte er noch einen glänzenden Triumph feiern. Was er mit allen Anstrengungen in spätern Jahren nicht erreichen konnte, eine Erneuerung und Wiedergeburt seines künstlerischen Ansehens, das sollte ihm über Nacht durch ein zufälliges Ereigniß zu Theil werden. Die Revolution von 1830 rief auf einmal die Erinnerungen an die Napoleonische Zeit wach, denen die Restauration tiefes Schweigen auferlegt hatte; — die Denkzeichen an die glorreiche Machtentfaltung der Nation und ihres Kaisers wurden mit allem Eifer hervorgesucht. So geschah es, daß im Luxemburg-Palaste eine Ausstellung jener verpönten Schlachten- und Ceremonienbilder veranstaltet wurde, die der Verherrlichung Napoleons gedient hatten. Hier sah und bewunderte man Gros in seiner ganzen und vollen Bedeutung und verzieh ihm gern die Schwächen seines Alters. Als Gros die Treppe hinaufstieg, um die Ausstellung zu besuchen, begegnete ihm Gérard. „Was geht denn hier vor?“ fragte er diesen, als er den lauten Jubel der Anwesenden vernahm. „Mein Bester,“ erwiderte dieser mit herzlichem Freimuth, „nichts weiter, als daß Du uns sammt und sonders in den schwarzen Topf gesteckt hast!“

Je größer diese kurze Freude für Gros war, desto bitterer empfand er später, wie er es dem Publikum und den Kritikern in keiner Weise mehr recht machen konnte. Von den zahlreichen, zum Theil aus David's Atelier herübergenommenen Schülern, die ihn sonst umgaben — es sollen von 1816—1835 im Ganzen 400 gewesen sein — blieb einer nach dem andern aus, und im Jahre 1835 traf er eines Tages im Juni nur noch ihrer zwei in seinem Atelier an. Sein Unmuth über die Mißerfolge seiner letzten mythologischen Gemälde, über die Rücksichtslosigkeit der Journalisten kam hinzu, um ihn zu völliger Verzweiflung zu bringen. Man fand seinen Leichnam eines Morgens im Walde von Meudon in einem Sumpfe liegen, in welchem er während einer regnerischen Nacht sich ertränkt hatte.

Der berühmteste Schüler von Gros war der geniale Paul Delaroche, der größte Seelenmaler Frankreichs, dessen maaßvoller Realismus sich gleichweit entfernt hielt von der destillirten Classicität der Epigonen Davids, als deren Haupt Ingres verehrt wird, wie von dem träumerisch-düstern Geiste der entschiedenen Romantiker, die in Delacroix den letzten großen Genius der Malerei bewundern.

Vincent. Regnault. Guérin.

(1746—1816.) (1754—1829.) (1774—1833.)

Die rapide Strömung, welche David in das stagnirende Kunstleben Frankreichs brachte, riß, wie schon früher bemerkt, auch die Unentschlossenen fort, welche um dieselbe Zeit als Meister ihrer Kunst um Anerkennung und Beifall der Zeitgenossen warben. Unter diesen finden sich jedoch nur zwei Namen, die der Glanz von Davids Ruhme nicht ganz verdunkelte: François André Vincent (1746—1816) und Jean-Baptiste Regnault (1754—1829), Jeder Gründer einer angesehenen Schule, Jeder Lehrer eines berühmteren Schülers. In Vincents Atelier bildete sich der größte Schlachtenmaler der Neuzeit: Horace Vernet, in Regnaults Schule der elegisch oder pathetisch gestimmte Pierre Guérin.

Vincent war der letzte Professor, welchen die alte Akademie ernannte. Er trat sein Amt im März 1792 kurz vor der Auflösung dieses Instituts an. Die Erfolge Davids gaben ihm Anlaß, sich der Richtung desselben zu nähern, antike Stoffe zum Gegenstande seiner Darstellung zu machen und in antikisirender Form zu behandeln. Er genoß die Gunst Ludwigs XVI., in dessen Auftrage er sein Hauptwerk (auch in Gobelin ausgeführt), der Präsident Molé, von den Aufständischen gefangen genommen, ausführte. Im Louvre sieht man von ihm das oftbehandelte Sujet, „Zeuxis ein Modell für ein Bild der Juno auswählend", und „Heinrichs IV. Begegnung mit dem verwundeten Sully."

Regnault begann seine Studien in Rom bereits unter dem Einflusse der von Vien und Mengs angebahnten classicistischen Richtung. Eine Taufe Christi, die der junge Künstler in Rom vollendete, soll dem deutschen Meister den Ausruf entlockt haben: Questo è di nostra scuola! (Dieser gehört zu unserer Schule). Sein berühmtestes Gemälde ist sein

akademisches Receptionsstück: Achill, den der Kentaur Chiron im Bogenschießen unterrichtet (im Louvre). Auch seine Abnahme Christi vom Kreuz (ebenfalls im Louvre) zeichnet sich durch eine sichere und gewandte Pinselführung ebensowohl wie durch geschickte Anordnung aus. Mehr zu anmuthigen Motiven neigend als David, vermochte er demselben nur auf halbem Wege zu folgen.

Auch Regnaults Schüler, Pierre Narcisse Guérin, geb. in Paris 1774, hatte wenig von der strengen Art Davids; es kam ihm zu Gunsten, daß er in die Reihen der französischen Künstler erst zu einer Zeit eintrat, wo die Begeisterung für das strenge Römerthum schon merklich im Abnehmen begriffen war. Nachdem er 1798 in Rom seine Studien vollendet, machte er im folgenden Jahre außergewöhnliches Glück mit seinem Marcus Sextus,*) der nach Hause zurückkehrend seine Tochter in Thränen neben dem Leichnahm seiner Gattin antrifft (im Louvre). Außer der schönen Zeichnung und dem leidenschaftlichen Ausdrucke war es noch etwas Anderes, was dieser Composition eine so überaus glänzende Aufnahme verschaffte. Man erblickte in dem Gegenstande eine Anspielung auf das Schicksal vieler Emigranten, die damals, nach Frankreich zurückkehrend, ähnlich traurige Scenen erleben mochten.

Guérin liebte mehr die rührenden als die von kraftvoller Leidenschaft bewegten Vorgänge; zum wenigsten wollte es ihm nie recht gelingen, dem Gewaltigen, Wilden, Furchtbaren einen überzeugenden Ausdruck zu geben. Er kennt nur zahme oder gezähmte Helden, die sich höchstens auf das „Bangemachen“ verstehen. Im Zusammenhange damit steht seine Vorliebe für weibliche Figuren. Die Absicht durch das Graziöse der Form und Bewegung zu bestechen, ist in vielen seiner Compositionen nicht zu verkennen. Als Lehrer und Vorbild für viele jüngere Künstler, verschuldet er hauptsächlich, daß der Geschmack sich wieder den gemalten Theaterscenen zuwandte. In Folge davon mußten vornehmlich Racine und Corneille als Eselsbrücken für ideenarme und geistesträge Köpfe herhalten, die ihre Kunst mit wenig

*) Einen Römer dieses Namens giebt es nicht; vielleicht war der Sextus gemeint, welcher unter Commodus, um dessen Verfolgungen zu entgehen, sich für todt ausgeben ließ und unter einem angenommenen Namen sich in Syrien aufhielt. Guérin hatte übrigens an der Bedeutung, die man seinem Bilde beilegte, keinen Theil, da er den Sextus ursprünglich als Belisar gemalt und diesen, auf Anrathen eines gelehrten Freundes, die Augen geöffnet hatte. Der geblendete Belisar war auch schon ein zu sehr verbrauchtes Motiv und hätte nach David und Gérard schwerlich noch besondere Theilnahme gefunden.


Klytemnestra. Nach Pierre Guérin

Witz und viel Behagen betrieben. Den Anfang dieser zum theatralischen Pathos führenden Richtung machte sein von Phädra beschuldigter Hippolyt (1802), ebenfalls in der Sammlung des Louvre. Um sich für das ihm verliehene Kreuz der Ehrenlegion abzufinden, mußte auch Guérin, so wenig er sich zu der historiographischen Malerei des Kaiserreichs hingezogen fühlte, seine Dankgefühle durch ein napoleonisches Gemälde documentiren. Er wählte denselben Gegenstand, der später von Carle Vernet im Auftrage des Senats behandelt wurde, nämlich: Napoleon, den Madrider Insurgenten Verzeihung verheißend (jetzt in Versailles).

Einen bedeutenden Schritt vorwärts in der malerischen Conception that Guérin mit seiner Dido, die den Erzählungen des Aeneas zuhört (1813). Hier gewinnt die Farbe und die Scenerie eine selbständige poetische Bedeutung und dient dem geschilderten Vorgange zur wirksamen Folie. Das ins Genrehafte fallende Motiv ist allerdings etwas zu prätensiös-akademisch in übermäßig großen Dimensionen vorgetragen, doch mildert die mannigfaltige Staffage mit dem weiten Ausblick auf das Meer den frostigen Eindruck der studirten und akademisch stylisirten Gruppirung. Die Dido läßt vielleicht auf Kosten des entzückten, liebesüchtigen Weibes zu sehr die Königin vermissen. Aehnliche Vorzüge und Mängel besitzt das letzte bedeutende Werk des Meisters, Klytemnestra vor der Ermordung Agamemnons, welches wie die Dido in der Sammlung des Louvre seinen Platz gefunden hat. Der halbdunkle Vorgrund mit den beiden unheimlichen Gestalten der Königin und ihres Buhlen, der sie mit niederträchtiger Feigheit vorwärts drängt, und die Hellung hinter dem Vorhange, der den schlafenden Griechenfürsten im Nebengemach nur zur Hälfte sichtbar werden läßt, — dieser Gegensatz von Licht und Schatten in den Charakteren wie in der Scenerie ist wohlberechnet, um das Schaurige der schwarzen That noch mehr zu accentuiren.

Nach der Vollendung seiner Klytemnestra, welche auf dem Salon von 1817 erschien, beschränkte Guérin seine künstlerische Thätigkeit ausschließlich auf die Bildnißmalerei. Mehrere Portraits führte er im Auftrage Ludwigs XVIII. aus, der ihm sein Wohlwollen zuwandte und ihn mit Titeln und Ehrenbezeugungen bedachte. Im Jahre 1816 schon ward ihm das Directorat der wiederhergestellten französischen Kunstakademie in Rom angetragen. Derselbe Antrag erging an ihn im Jahre 1822. Diesmal nahm er ihn an, in der Hoffnung seine angegriffene Gesundheit in Italien,

für welches Land er überdies eine große Vorliebe hatte, wiederherstellen zu können. Seinem Lehramte zeigte er sich in vollem Maaße gewachsen. Wie David hütete er sich wohl vor einem pedantischen Eingreifen in die Entwickelung der jungen Talente, die seiner Pflege anvertraut waren, sodaß sein Wirken der Schule zu großem Segen gereichte.

Die Sehnsucht nach der Heimath trieb ihn 1829 zur Rückkehr. Er beabsichtigte in Paris eine Darstellung der „letzten Nacht Troja's" auszuführen, zu welcher er in Rom die Skizze entworfen. Aber eine fortwährende Unruhe, welche sich seiner Seele bemächtigt hatte, raubte ihm alle Arbeitslust und veranlaßte ihn, auf Reisen Zerstreuung zu suchen. Er kehrte deshalb in Begleitung von Horace Vernet, der zu seinem Nachfolger bestimmt war, im Jahre 1832 nach Rom zurück, wo er im folgenden Jahre starb.

Guérins Schule genoß eines großen Rufes. Unter seinen Zöglingen befanden sich die drei berühmtesten Vertreter der romantischen Richtung, welche in den zwanziger Jahren den conventionell gewordenen Davidschen Classicismus in der Alleinherrschaft ablöste: der geniale frühverstorbene Géricault, der gewaltige, nervenerschütternde Delacroix und der poesievolle Ary Scheffer.

Pierre Prud'hon.

(1760—1823.)

Von allen Künstlern, welche gleichzeitig mit David oder kurze Zeit nach seinen ersten Erfolgen in Frankreich auftraten, befindet sich nur einer, der unbeirrt von dem Geschmack des Zeitalters seine eigene Bahn verfolgte. Das ist Prud'hon, der einsame Vertreter des malerischen Princips immitten des großen Heeres plastisch gesinnter Classicisten.

Allerdings blieb die Regeneration der Künste, die nun auch in Italien unter Canova's Vortritt einen nachhaltigen Impuls erhielt, nicht ohne große Einwirkung auf Prud'hon. Auch er übte sein Auge an der Antike, und die Schönheit des nackten Körpers in der Kunst zu reproduciren, galt ihm als Hauptproblem des Malers wie des Bildhauers. Aber mit der Formvollendung sah er die Aufgabe der Malerei erst halb erfüllt. Erst wenn die Farbe die starre und strenge Linie des Umrisses wieder aufgelockert hatte, wenn der schöne Körper in weicher Fülle das warme Leben ahnen ließ, wenn der Raum, der ihn umgab, im Spiele des Lichtes und Helldunkels sich weitete und vertiefte, erst dann sah er den Maler am Ziele seiner Wirksamkeit.

Die Franzosen haben Prud'hon, von dem man bei seinen Lebzeiten wenig Aufhebens machte, eine Zeit lang als ihren Coreggio vergöttert. Wenn sie in David einen Michelangelo sahen, so möchte Prud'hon bei dem Vergleiche eher noch zu kurz kommen; sonst aber reicht sein Talent nicht im entferntesten an die schöpferische Kraft des großen Parmesaners, und Prud'hon hat auch niemals die Verwegenheit gehabt, es dem von ihm be-



Psyche, von Zephyren emporgetragen. Nach Prud'hon.

wunderten Meister das Helldunkel gleichthun zu wollen. Sein Naturell, seine Auffassung, seine Neigungen, auch sein stilles Schaffen und seine isolirte Stellung berechtigen im Uebrigen wohl zu einer Parallele mit Correggio. Prud'hons Element ist die heitere Welt der Amorinen, Nymphen und der reizenden Erdenkinder, denen selige Götter ihre Gunst und Liebe schenken. In seiner Auffassung zeigt er, wenn er bei diesen anmuthigen Gebilden der griechischen Mythe weilt, eine liebenswürdige Naivetät; seine Motive sind meist ergötzlicher Art, neu, im zwanglosen Spiel der Phantasie erfunden. Angebornes Schönheitsgefühl leitete den Zug seiner Hand; leicht und flüssig verschmilzt das Einzelne zum Ganzen. Nur wenn er aus seiner Anspruchslosigkeit heraustritt und gedankenhaft zu werden sucht, verläßt ihn die freundliche Muse. Bei einfachen Compositionen, die auf eine tiefe, andachtsvolle Stimmung ausgehen, bewältigt er noch am ehesten den widerstrebenden Stoff Als sein Meisterwerk in dieser Beziehung gilt der gekreuzigte Heiland im Louvre. In solchen und ähnlichen Schöpfungen erinnert er an Lesueur.

Wohl ist anzunehmen, daß Prud'hon auch in groß angelegten historischen oder mythologischen Compositionen Bedeutendes geleistet haben würde, wenn ihm mehr Gelegenheit geboten wäre, nach dieser Seite hin sein Talent auszubilden. Aber die untergeordnete Beschäftigung für Lithographen und Buchhändler, auf welche er des Broderwerbs wegen viele Jahre lang angewiesen war, hemmten die volle und frische Entwickelung seiner Geistesgaben. Gram und Sorge beklemmten außerdem sein Herz und raubten ihm das Gefühl der Sicherheit und Freiheit, dessen der schöpferische Geist zu seiner Bethätigung vor Allem bedarf. Wie reich sein Inneres war, wie sehr er sich aus innerstem Drange getrieben fühlte, seine Gedanken und Empfindungen zur künstlerischen Erscheinung zu bringen, beweisen die zahlreichen Skizzen und Handzeichnungen, deren er eine große Menge hinterlassen, um damit Sammler und Liebhaber glücklich zu machen, die ihm bei seinen Lebzeiten wenig Gunst erwiesen.

Für die eigenthümliche Entwickelung Prud'hons war es nicht ohne Bedeutung, daß er fern von Paris das Licht der Welt erblickte und bei dem ersten Erwachen seines bildnerischen Triebes mehr auf sich selbst als auf die Vorschriften einer bestimmten Schule angewiesen war. Auch der Umstand, daß er in früher Jugend mehr Zeit auf das Können als auf das Wissen verwenden konnte, da er keine gelehrte Vorbildung erhielt und, nur mit dürftigen Elementarkenntnissen ausgerüstet, sich in die Kunst hinein-

lebte, mag wohl zu der Erklärung der fremdartigen Erscheinung dieses Künstlers innerhalb der Davidschen Kunstepoche beitragen.

Pierre Prud'hon, der sich später gern Pierre Paul — als wenn Rubens sein Pathe gewesen — zu nennen pflegte, wurde im Jahre 1758 in einem Orte des Saone- und Loire-Departements, Namens Cluny geboren. Er war das dreizehnte Kind eines Maurers, der kurze Zeit nach seiner Geburt starb. Die Mönche des Klosters Cluny nahmen sich des verwaisten Knaben an. Er durfte die Klosterschule besuchen, um sich im Lesen und Schreiben die nothdürftigsten Kenntnisse zu erwerben. Bald erregte sein gewecktes Wesen die Aufmerksamkeit seiner Lehrer; er ward bevorzugt und durfte sich unbehindert in den Räumen der Abtei bewegen. Was ihn am meisten dorthin zog, waren einige mittelmäßige Andachtsbilder, mit deren Betrachtung er ganze Stunden verbringen konnte. Schon auf das Nachzeichnen von allerlei Gegenständen versessen, hätte er gern auch mit dem Pinsel sich im Coloriren versucht und fragte deßhalb eines Tages einen der Mönche, wie er es wohl anzufangen habe, um auch die Farbe wiederzugeben. Als der Mönch kopfschüttelnd bemerkte, die Kunst sei schwer, da die Bilder mit Oelfarben gemalt seien, verfiel der Knabe, der damals etwa fünfzehn Jahre alt sein mochte, in tiefes Nachsinnen. Er begann nach Farbstoffen zu forschen, suchte den Saft von Pflanzen zu präpariren, Mineralfarben aufzulösen und errichtete sich förmlich ein kleines Laboratorium. Wirklich gelangte er auf diese Weise zu einer Art Oelmalerei, die er mehr und mehr zu vervollkommnen wußte. Seine Freunde, die Mönche, glaubten am Ende in dem Treiben des Knaben mehr sehen zu dürfen als eine kindliche Spielerei und empfahlen den lernbegierigen Farbenfreund an den Bischof von Mâcon, einen menschenfreundlichen Herrn, der sich bewogen fand, dem armen Burschen einen Platz in der Zeichenschule zu Dijon zu verschaffen.

In dieser Anstalt zeichnete sich Pruh'don bald durch erstaunliche Fortschritte aus und rechtfertigte die große Meinung, welche seine Protectoren von ihm hegten. Nach zweijährigem Cursus war er so weit, daß ihm sein Lehrer, Namens Desvosges, nichts mehr zu lehren hatte. Sein Blick richtete sich nun auf Paris, wo er nicht nur sich in der Kunst zu vervollkommnen, sondern auch sein Talent mit Vortheil zu verwerthen hoffte.

Leider war der harmlose und schüchterne Bursche, noch kaum dem Knabenalter entwachsen, in die Schlingen eines Liebesverhältnisses gerathen, und das Mädchen, welches ihn umgarnt hatte, wußte ihn in seinem neunzehnten Jahre zu einer Heirath zu bestimmen. Dieser Schritt, zu welchem

ihn sein Gewissen drängte, sollte für Prud'hon die Quelle unsäglichen Kummers werden, da das junge Weib, herrisch und vergnügungssüchtig, wie sie geschildert wird, dem anspruchslosen und genügsamen Künstler das schwerste Leidwesen verursachte und sein Herz mit quälenden Sorgen belastete.

Es war im Jahre 1780, als Prudh'on, mit einer Empfehlung an den berühmten Kupferstecher Wille ausgerüstet, in Paris eintraf. Wie lange er dort aushielt, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich fand er die gehoffte Unterstützung nicht und kehrte nach Dijon zurück, um sich hier um den dreijährigen Preis, welcher von den Ständen der Bourgogne zur Unterstützung talentvoller Künstler gegründet war, zu bewerben. In der That gewann er den Preis, der ihm indeß durch das Verschulden seines gutmüthigen Herzens beinahe verloren gegangen wäre. Als er nämlich während der Clausur einen seiner Mitbewerber im Nebenzimmer über die ihm gestellte Aufgabe seufzen und jammern hörte, ließ er seine eigne Arbeit liegen, um dem gequälten Genossen aus der Verlegenheit zu helfen. Zum Glück war dieser gewissenhaft genug, später, als der von ihm eingereichten Arbeit der Preis zuerkannt wurde, freiwillig vor Prud'hon zurückzutreten.

Mit einer zwischen Freude und Schmerz getheilten Empfindung bereitete sich unser Künstler zu der Reise nach Italien vor, dem Lande der Kunst, von dessen Herrlichkeiten er schon lange geträumt hatte. Der Abschied von der Heimat war ihm schwer, weniger der Gattin halber, die er zurückließ, als wegen der beiden Kinder, die sie ihm geboren. An ihnen, die ihm schon früh zu Modellen dienen mußten, hing sein Herz, fast noch mehr aber an seiner alten Mutter, deren größte Freude es war, wenn der Sohn sie unerwartet in der ärmlichen Wohnung überraschte und das kärgliche Brod mit ihr theilte.

Die Luft Italiens verscheuchte indeß bald das Heimweh, und der Eindruck der Meisterwerke eines Lionardo, Coreggio, Rafael war mächtig genug, den Gedanken an Heimkehr für lange Zeit niederzuhalten. In Rom machte Prud'hon die Bekanntschaft Canova's und bald verknüpfte beide ein inniges Freundschaftsband. Ein Jahr nach dem andern verging. Prud'hon sandte der Stadt Dijon als Zeugniß seiner Fortschritte die Copie eines Deckengemäldes des Pietro da Cortona, den Triumph des Ruhmes darstellend, welches noch jetzt den Ständesaal zu Dijon schmückt. Weiteres über seine Thätigkeit in Rom ist nicht bekannt. Schätze scheint er dort nicht gesammelt zu haben, denn er kehrte nach sechsjähriger Abwesenheit, arm, wie er gewesen, zurück und lebte seit dem Jahre 1789 in Paris, wo er, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, Zeichnungen für buchhändlerische Unternehmungen

und lithographische Arbeiten, als Adreßkarten, Vignetten und dergleichen Gegenstände, anfertigte.

Kümmerlich lebend und von seinem Erwerb den größten Theil nach Hause schickend, sammelte er nach und nach ein kleines Capital an. Das Ersparte sollte dazu dienen, ihm die Ausführung eines größeren Gemäldes zu ermöglichen. Da stellte sich seine Frau mit den Kindern in Paris ein und im Verlauf von wenigen Monaten war sein Geld und seine Hoffnung zerronnen. Gleichwohl brachte er im Salon von 1791 ein Gemälde zur Ausstellung; es war eine allegorische Darstellung der Unschuld, die von der Liebe verführt und von der Reue verfolgt wird. Sonderbarer Weise war Prud'hon, obwohl sein Talent durchaus auf das Reale gerichtet war, ganz besonders für die Allegorie eingenommen, und zu seinem eignen Nachtheil verschwendete er sein Talent an dieser gelehrten Sorte von Malerei, die gerade während der Revolution am wenigsten zeitgemäß sein mochte. Es war noch ein Rest der Zopfkunst, der ihm in den Gliedern lag und von dem er sich nie ganz befreien konnte.

Nach Verlauf einiger Jahre, als das eheliche Verhältniß für ihn immer unerträglicher zu werden begann, brachte er es durch einen kühnen Entschluß dahin, daß er, wenn auch mit schweren Opfern, von seiner „von Dornen starrenden" Frau getrennt leben konnte. Die Kinder, sechs an der Zahl, behielt er bei sich. Bis dahin war seinem Talente noch keine Aufmunterung in Paris zu Theil geworden. Jetzt, wo er freier athmete, wagte er wieder zu hoffen. Auf einem Streifzuge in die Franche-Comté, im Jahre 1794, war ihm das Glück günstig. Er erhielt zahlreiche Aufträge auf Miniatur- und Pastellbildnisse und nahm zwei Jahre lang in Rigny seinen Aufenthalt. Nach Paris zurückgekehrt, vollendete er ein kleines allegorisches Gemälde „die Wahrheit und die Weisheit vom Himmel niedersteigend" für den Salon von 1798.

Förderlicher als diese frostigen Malereien sollten ihm seine Zeichnungen werden, welche schon damals durch geschickte Kupferstecher, u. A. von Copia, vervielfältigt wurden. Der Graf von Arlai, ein Kunstliebhaber, nahm ihm gern seine kleinen mythologischen Genrebildchen ab und der Buchhändler Didot gab ihm umfassende Aufträge für die Illustration seiner Verlagswerke. Sodann erwarb er sich die Gunst des Seinepräfecten Frochot, dem er es vorzugsweise zu danken hatte, daß ihm nebst einer Ermunterungsprämie eine Wohnung in Louvre zugetheilt wurde.

Unter den Pariser Künstlern von Namen war nur der einzige Greuze, der, selbst halbvergessen, dem unbeachteten Prud'hon Muth und Hoffnung

einflößte. „Dieser da, äußerte Greuze einmal, wird es weiter bringen, als ich, er wird die zwei Jahrhunderte mit Siebenmeilenstiefeln überschreiten."

Seine Beziehungen zu Greuze und die Zuneigung, die ihm dieser schenkte, sollten für Prud'hons Lebensverhältnisse von tiefgreifenden Folgen sein. Er lernte bei dem Künstlergreise ein junges Mädchen kennen, die sich zur Malerin ausbilden wollte. Es war Mademoiselle Meyer.*) Damals etwa sechszehn Jahre alt, alleinstehend und von ihrem väterlichen Erbtheile sorgenlos lebend, suchte sie in der Ausübung der Kunst Unterhaltung und geistige Befriedigung. Nach dem Tode ihres ersten Lehrers wünschte sie ihre Studien bei Prud'hon fortsetzen zu dürfen. Anfangs wies unser Künstler, dessen Häuslichkeit nicht für die Aufnahme von Schülern eingerichtet sein mochte, den Antrag zurück. Das junge Mädchen ließ aber in ihren Bitten nicht nach und wiederholte ihre Besuche, den armen Maler jedes Mal durch dies oder jenes Zeichen von Wohlwollen und Herzensgüte erfreuend. Sie spielte mit den kleinen Kindern und unterhielt sich mit den größeren, während der Vater ungestört sich mit seiner Arbeit befassen konnte. Das herzliche Wesen des Mädchens, deren äußere Erscheinung auf den ersten Blick nichts Anziehendes hatte, that dem Gemüthe des um sein Lebensglück so früh betrogenen Meisters innerlich so wohl, daß er in ihr den Schutzengel seiner Familie erblicken zu müssen glaubte. Von Tage zu Tage gewöhnte er sich mehr an den Umgang mit Mademoiselle Meyer, und sah es gern, daß sie ihre Besuche auf halbe Tage ausdehnte. So entspann sich zwischen Beiden im Laufe der Zeit ein inniges, auf Achtung und Freundschaft begründetes Verhältniß, welches erst der Tod nach einer langen Reihe von Jahren lösen sollte. Mit schwesterlicher Liebe und Treue besorgte die Schülerin das Hauswesen des Meisters zu früher Stunde kommend und spät Abends in ihre Wohnung zurückkehrend, glücklich in dem Bewußtsein mit ihrer Thätigkeit der Freude und Wohlfahrt geliebter Wesen dienen zu können.

Unter solchen Umständen gewann das Leben Prud'hons allgemach eine freundlichere Gestalt. Seine Freundin hielt, ihre eigenen Einkünfte zum Besten seiner Familie verwendend, nicht nur den Mangel von seiner Thür fern, sie überhob ihn auch der Sorge für die Erziehung der Kinder, und ermuthigte ihn, sich mit ganzer Seele seinem schöpferischen Genius zu überlassen. Er hatte nun auch bald die Freude, daß seine Werke mehr und mehr die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen, so wenig auch die lieb-

*) Vergleiche S. 66.

lichen Gebilde seiner Phantasie mit dem lauten und stürmischen Geiste der Zeit harmonirten. Sein Gönner Frochot verschaffte ihm einen Auftrag auf ein großes Gemälde, welches den Saal des Criminalgerichtshofes schmücken sollte. Wieder war es eine Allegorie, welche Prud'hon zu diesem Ende in Farben setzte, zum Glück wenig abstract gehalten und mit dem historischen Motiv des ersten Brudermords in enge Beziehung gebracht. Die Idee der Composition war das von der Rache und der Gerechtigkeit verfolgte Verbrechen zu schildern. Diese Aufgabe lag eigentlich außerhalb der Sphäre seines Talents, und es darf uns nicht Wunder nehmen, daß er bei ihrer Lösung ins Grasse und Fratzenhafte verfiel. Ohne Zweifel entwarf er die Composition unter dem Einfluß des Eindrucks, welchen die Girodet'sche Sündfluthscene zu jener Zeit auf die Kunstwelt gemacht hatte. Indeß hat das Gemälde auch unverkennbare Vorzüge. Die beiden riesigen Frauengestalten, welche durch die vom Monde unheimlich erhellte Sturmnacht in gewaltigem Fluge heranrauschen, die Rache mit der Fackel in der Linken, die Rechte krallenförmig nach dem Verbrecher ausstreckend, die Gerechtigkeit mit edlerem Ausdruck das Schwert schwingend, sind vortrefflich charakterisirt und von majestätischer Bildung.

Dies umfangreiche Werk, welches später seinen Platz im Louvre gefunden hat, erregte im Salon von 1808 nicht geringes Aufsehen. Man fand, daß auch Prud'hon ein Maler, oder erst recht ein Maler sei. David betrachtete freilich die kecke Malerei mit den lockeren Formen und den scharf aufgesetzten Lichtern als ein Curiosum, als eine künstlerische Verirrung; doch stand er nicht an, dem Irrenden das Prädikat der Genialität zuzuerkennen. Auch der Hof begann sich für Prud'hon zu interessiren. Die Kaiserin ließ sich von ihm malen, Generäle und hohe Staatsbeamte, Talleyrand an der Spitze, folgten ihrem Beispiele. Er ward zum Ritter der Ehrenlegion*) ernannt, und erhielt, als das Louvre von den Künstlern geräumt werden mußte, zum Ersatz eine freie Wohnung in der Sorbonne.

*) Aeußere Ehrenbezeugungen machten auf den Künstler, der seinen schönsten Lohn in der eignen Befriedigung und der Anerkennung urtheilsfähiger Kunstfreunde fand, nur wenig Eindruck. An dem Tage, wo ihm die Mittheilung von seiner Aufnahme in das Institut gemacht wurde, war er gerade sehr fleißig mit Malen beschäftigt, als ein Freund ihn besuchte, um ihm Glück zu wünschen. Als derselbe eintrat, führte ihn Prud'hon sogleich zu dem auf der Staffelei stehenden Bilde, um seine Meinung zu hören. Verwundert über das Alltagsgesicht des Malers, fragt ihn der Freund, ob es denn auch wahr sei, daß er Mitglied des Instituts geworden. „Ach ja, war die Antwort, das hätte ich bald vergessen, Ihnen mitzutheilen.“ Houssaye, L'art du XVIII. siècle p. 396.

Die Gunst des Gouvernements dehnte sich sogar auch auf Mademoiselle Meyer aus, deren Verhältniß zu ihm in feiner Weise respectirt wurde. Auch die Freundin erhielt in demselben Palaste ihre Zimmer angewiesen, und Napoleon ließ einige, von ihr angefertigte Miniaturbilder ankaufen. Prud'hon zahlte darauf dem Kaiserreiche seinen Künstlertribut mit dem Bilde des Königs von Rom, welches er im Jahre 1812 zur Ausstellung brachte. Dieses Gemälde bewirkte seine Ernennung zum Zeichnenlehrer der Kaiserin Marie-Louise.

In demselben Jahre, in welchem er das große Gemälde für den Criminalgerichtshof vollendete, brachte er gleichzeitig eine seiner zartesten Phantasiegebilde zur Ausstellung: die schlummernde Psyche, von Zephyren durch die Lüfte getragen. Dieses Bild und sein über einem Quell sich schaukelnder Zephyr, vom Jahre 1814, gehören zu dem Reizvollsten, was die französische Kunst im mythologischen Genre geschaffen hat. Die Psyche, bekannt durch den trefflichen Stich von Heinrich Müller, wurde vom Grafen Sommariva angekauft und 1835 bei der Versteigerung der Sammlung des genannten Kunstliebhabers mit 15,000 Frcs. bezahlt.

Nach der Restauration der Bourbons befaßte sich Prud'hon vorzugsweise mit Altargemälden. Für die Kapelle der Tuilerien malte er 1816 eine Himmelfahrt Maria, die später in die Sammlung des Louvre kam. Unter Louis XVIII. erhielt er auch seine Berufung als Mitglied des Instituts. Sein letztes größeres Gemälde war das schon erwähnte Bild des Gekreuzigten im Louvre.

Das Glück, welches Prud'hon während seiner letzten Lebensjahre lächelte, erhielt im Jahre 1821 einen jähen Stoß. Seine treue Freundin, Mademoiselle Meyer, wurde plötzlich geisteskrank. Sie plagte sich mit Skrupeln wegen ihres Verhältnisses zu Prud'hon und verfiel auf die fixe Idee, daß sie in den Augen der Welt geschändet und entehrt sei. Eines Tages schlich sie sich, während Prud'hon in seinem Atelier beschäftigt war, in dessen Schlafzimmer und schnitt sich mit einem Rasirmesser die Kehle ab. Dieser entsetzliche Todesfall machte auf unsern Meister einen erschütternden Eindruck. Er begann zu kränkeln und mied die Gesellschaft seiner Freunde. Seine Spaziergänge führten ihn nur noch auf den Père-Lachaise, wo er neben der Gruft der unvergeßlichen Freundin sich seine eigene Ruhestätte ausersehen. Kaum zwei Jahre nach ihrem Tode, im Februar 1823, schied er aus dem Kreise der Lebenden. —

Prud'hon war kein Reformator der Kunst wie David, er gründete keine Schule, kämpfte nicht für Principien und stritt nicht über Theorien; aber in seiner Malerei lag ein stummer und heilsamer Protest gegen die einseitige Richtung der Classicisten. Von den Wirkungen dieses Protestes sollte er selbst nur die ersten Anfänge erleben. Wenige Jahre nach seinem Tode aber neigte sich schon der Sieg auf Seite der Coloristen, und die glänzende Entwickelung der Technik, in welcher die Franzosen bald allen übrigen Nationen den Rang abliefen, ließ den gypsernen Gebilden der Davidschen Schule fast nur noch das Prärogativ der Curiosität oder der kunsthistorischen Bedeutung.

Loutherbourg. Demarne. Carle Vernet.

(1740—1812.) (1744—1829.) (1758—1835.)

Das Zeitalter Davids hatte begreiflicher Weise wenig Sinn für diejenigen Gattungen der Malerei, die ihre Stoffe unmittelbar von der Natur entlehnen und abseits von der großen Heerstraße der Geschichte die Poesie des Daseins aufsuchen. Frankreich selbst hat auch, mit der einzigen Ausnahme etwa von Jean Baptiste Huet (1745—1811) der sich im Viehstück einen Namen machte, während der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts keinen Maler aufzuweisen, der das Naturleben in seiner großen kosmischen Erscheinung oder in ländlich-idyllischer Form aufzufassen und zu schildern sich angetrieben fühlte. Selbst die Landschaft im Sinne Vernets, die vielleicht nur noch geringer Modification bedurfte, um zu einer modern-heroischen Form zu gelangen, wurde durch den Cultus des antiken Heldenthums vom Schauplatz verdrängt.

Der einzige, welcher vielleicht berufen gewesen wäre, über Vernet hinauszugehen, nämlich Simon-Mathurin Lantara, nutzte sein angeborenes Talent zu früh durch liederliches Kneipenleben ab. Man weiß von diesem begabten Maler weder Ort noch Jahr der Geburt mit Sicherheit zu bezeichnen. Gewiß ist, daß er 1778 im größten Elend im Hospital der Charité zu Paris gestorben ist. Im Louvre sieht man von ihm eine Landschaft bei Sonnenaufgang.

Die übrigen Vertreter des Landschaftsfaches, welche während der Davidschen Epoche in Paris thätig waren, gehören ihrer Abstammung nach anderen Nationalitäten an. Lutherburg (Loutherbourg), der mit Vernet

in der Seemalerei rivalisirte, war ein guter Deutscher aus Straßburg und Demarne, der französische Dietrich, hatte jedenfalls mehr vlämisches als französisches Blut in seinen Adern.

Jakob Philipp Lutherburg wurde im Jahre 1740 in Straßburg geboren. Er war der Sohn eines aus Basel stammenden Miniaturmalers und verdankt seine Ausbildung vornehmlich dem Schlachtenmaler Casanova. Seine Erstlingswerke machten von vornherein in Paris guten Eindruck, namentlich einige Räuberscenen, die er im Jahre 1765 ausstellte. Leider hatte er von seinem Lehrer nicht nur die Kunst- sondern auch die Lebensweise angenommen. Um den üblen Absichten seiner Gläubiger zu entgehen, wandte er sich 1771 nach London. Die Engländer nahmen ihn gut auf und bezahlten seine Seeschlachten, trotz des etwas harten und trockenen Vortrags, der ihm eigen war, mit sehr beträchtlichen Preisen. Die Londoner Akademie machte ihn zu ihrem Mitgliede. Von Natur mit einer auf das Abenteuerliche und Phantastische gerichteten Laune ausgestattet, machte er 1788 mit Cagliostro gemeinsame Sache und gab sich wie dieser für einen mit übernatürlichen Geisteskräften ausgerüsteten Wunderdoctor aus. In Begleitung des berüchtigten Zauberkünstlers reiste er den Rhein herauf nach der Schweiz, kehrte aber von dort nach London zurück, wo er dann als officieller Schlachtenmaler fungirte. So begleitete er u. A. die englische Armee auf ihrem Feldzuge in den Niederlanden und malte für die Regierung die Belagerung von Valenciennes. Sein vortrefflichstes Werk soll der Brand von London im Jahre 1666 sein. Es befindet sich in der Sammlung des Sir Thomas Baring. Er starb in England im Jahre 1812 zu Haversmith. Außer eigentlichen Landschaften giebt es auch von Lutherburg eine Anzahl Viehstücke, in denen er die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts nachzuahmen suchte. Noch vielseitiger zeigt er sich in seinen Radirungen. Unbehindert von der mühsamen Farbentechnik konnte er hier seinen humoristen Einfällen freies Spiel gönnen; doch sind seine Späße fast durchweg plumper und derber Art. Sie zielen meist auf die Verspottung der Mode und nationaler Untugenden.

Ein verwandter Geist war Jean Louis Demarne aus Brüssel (1744—1829), der wie Dietrich sich mit der Nachahmung der holländischen Kleinmeister befaßte und bald Dujardin, bald Adriaen von Ostade, bald Potter und Andere zum Muster nahm, ohne zu einer ihm eigenthümlichen Form der Darstellung zu gelangen. Eine Art Selbständigkeit bekundet er nur in den menschlichen Figuren seiner Vieh- und Genrestücke und diese

Selbständigkeit ist selten erfreulicher Art. Seine Personen scheinen mitunter zu sehr von der Cultur beleckt und von Pariser Sitten und Gewohnheiten beeinflußt zu sein. Er arbeitete lange Zeit für die Porzellanmanufactur in Sèvres und gelangte erst nach der Revolution zu Ansehen. Die meisten seiner Gemälde gingen ins Ausland, namentlich nach Rußland. Sie sind in Bezug auf die Ausführung von sehr verschiedenem Werthe; am wenigsten genügen die Werke seiner letzten Periode, die ihre Entstehung mehr der Gewinnsucht als der künstlerischen Intention verdanken. Am beliebtesten waren seine Landstraßenbilder („Routes"), auf denen man ein oder mehrere Fuhrwerke mit ihren Begleitern und Begleiterinnen dargestellt sieht. Das Louvre enthält von seiner Hand eine Jahrmarktscene und zwei sogenannte Routen, die eine in ergötzlicher Weise die Abfahrt zu einer Bauernhochzeit darstellend. Am reichsten und glücklichsten entwickelte Demarne seine Erfindungsgabe in einer Anzahl radirter Blätter von geistreicher und effectvoller Behandlung.

Schließlich haben wir noch eines originellen Künstlers zu gedenken, des ersten der seit Callot der nationalen Begabung der Franzosen für Witz und Satyre auch in den zeichnenden Künsten zu ihrem Rechte verhalf. Dies ist Carle Vernet, der Sohn des Landschaftmalers Joseph Vernet und der Vater des berühmten Schlachtenmalers Horace Vernet. Im Jahre 1758 in Bordeaux geboren, ward er das verzogene Schooßkind seines Vaters, der ihm ein respectables Vermögen hinterließ. Als Knabe schon zeigte er ebenso große Anlagen zu einem Cavalier wie zu einem Künstler. Seine ersten Studien widmete er der Kenntniß der Pferde und Pferderacen und konnte bereits im fünften Jahre eine so vollkommene Pferdezeichnung zu Stande bringen, daß sein Vater darüber zu Thränen gerührt war. Reiten, Fahren, Jagen und andere noble Passionen trieb er von Jugend auf. Mit leichter Eleganz bewegte er sich in den vornehmsten Kreisen, entzückte die Weiber durch die Künste eines dienstbereiten launigen Gesellschafters und fesselte seine Freunde durch einen unverwüstlichen Humor, der oft in einen Sprühregen von Witz ausbrach. Charakteristisch ist eine Anekdote, die man sich aus seiner Jugendzeit erzählt. Sein Vater wollte eines Tages einem seiner Freunde von der künstlerischen Begabung seines Sohnes einen schlagenden Beweis geben, ließ den Burschen, der kaum erst schreiben gelernt hatte, holen und verlangte, daß er ein Pferd auf ein Stück Papier zeichnen solle. Zu seinem nicht geringen Verdruß bemerkte der Vater bald, daß Carle den Rumpf des Pferdes zu groß für

den Raum des Blattes angelegt hatte, und auch der Freund schüttelte bedenklich den Kopf, als die Reihe an die Beine kam. Indeß der kluge Kopf des Knaben wußte sich zu helfen; mit wenigen Strichen deutete er am untern Rande des Papiers eine Wasserfläche an; — er hatte sein Pferd in die Tränke geführt und sich selbst leichten Kaufs aus dem Dilemma gezogen.



Die Bewunderungswürdigen. Nach Carle Vernet.

Obwohl der junge Vernet wenig Neigung zu ernsthaften Studien hatte, so mochte er doch gern seinem Vater Freude machen und brachte es in der Schule des Malers Lepicié bald so weit, daß er sich mit Erfolg um den großen Preis bewerben konnte. Im Jahre 1782 ging er nach Italien. Hier zogen ihn am meisten die Gemälde an, in denen Pferde eine Rolle spielen. Indeß fand er an dem klassischen Typus dieses edlen Thieres

keinen rechten Gefallen. Als Pferdekenner und Mann des Sports sah er in dem feingebauten Renner eine edlere Natur als in dem starkknochigen, großköpfigen Schlachtroß, weßhalb sein Antagonist Gros einmal spottend bemerkte, daß eins von seinen Pferden drei Vernetsche Pferde verschlingen könne.

Bei seiner Rückkehr nach Paris mußte Vernet, da kein anderer Weg zur Anerkennung führte, in die Bahn Davids einlenken. Er malte römisches Heroenthum, wie er zur Kaiserzeit französische Siegeshymnen malte, mit geringem Farbensinn, aber nicht ohne compositionelles Talent; nur schlug seine Neigung zur Carikatur der ernsten Absicht oft ein Schnippchen, so daß da, wo der physiognomische Ausdruck Rührung, Begeisterung, Furcht, Schmerz oder irgend eine andere Form das Pathos bezeichnen soll, die mühsamen Versuche des Malers, das Richtige zu treffen, zu unerquicklichen, ans Grimassenhafte streifenden Resultaten führten.

Nach dem Ausbruch der Revolution gab er seine Versuche im pathetischen Stile auf. Das demokratische Treiben war zudem nicht nach seinem Geschmack. Im Grunde seines Herzens bedauerte er nichts so sehr, als daß die heitere, ausgelassene Lebensweise der vornehmen Welt in Verruf erklärt war. Doch hütete er sich seine aristokratischen Sympathien zu verrathen und hielt sich mit David auf gutem Fuße. Eines Tages sah er sich in der Lage, die Freundschaft und Hülfe des Letzteren in Anspruch nehmen zu müssen. Seine Schwester war der Conspiration angeklagt und vom Revolutionstribunal zum Tode verurtheilt. David ließ sich indeß von Vernets Bitten, ein gutes Wort bei Robespierre für seine Schwester einzulegen, nicht im Mindesten bewegen. Der Maler des Brutus hielt es nicht für weise, den Gang der Gerechtigkeit, wie er es nannte, zu hemmen. Der schmachvolle Tod seiner Schwester und der Umstand, daß er selbst einmal mit Lebensgefahr sich, seine Frau und Kinder vor einem wüthenden Pöbelhaufen zu retten genöthigt war, brachte ihn innerlich noch mehr gegen das Treiben der Demagogen auf. Sein Behagen und seine tolle Laune kehrte erst zurück, als die „Jeunesse dorée“, der er sich mit ganzer Seele anschloß, eine Wiederkehr der schönen Tage der Maria Antoinette zu versprechen schien.

Als Vernet mit dem Heroenthum völlig gebrochen hatte, wurde er, was er im Leben zu sein pflegte, auch in der Kunst: Humorist. Mit leichter Hand schwang er die Gerte, um die Verkehrtheiten der Welt, in der er lebte, zu geißeln. Im Salon von 1797 erschienen seine „Unglaublichen

und Bewunderungswürdigen"*), eine köstliche Satyre auf das Geckenthum und die Modetracht jener Zeit. Bald darauf gab ihm die Erfindung der Lithographie Gelegenheit, seine launigen Einfälle, sowie seine Pferdestudien auf bequeme Weise zu vervielfältigen. Der Künstler-Cavalier, der von seinen Renten mit Anstand leben konnte, hatte nicht Ausdauer genug, um an der Oelmalerei Gefallen zu finden. Schlagfertig mit der Zunge, warf er auch mit Hand gern das künstlerische bon mot hin, vor der mühsamen Ausführung eines wohlerwogenen Entwurfs zurückschreckend. Außer den Modenarren und seinen eigenen dem Sport ergebenen Freunden mußten vor allen Dingen die Engländer zum Stichblatt seines Witzes dienen. Wollte er sich etwa an Hogarth rächen, der seine Landsleute vor Zeiten als spindeldürre Hungerleider, Bedientenseelen und Hasenfüße verspottet hatte? Fast sollte man es glauben. Englische Familien mit ihrer schwerfälligen Bagage auf der Reise, Lord und Lady mit Kind und Kegel in Paris gravitätisch über die Straßen spazierend, eine umherstrolchende Gesellschaft von Gentlemen u. s. w. gaben ergötzliche Blätter und würden trotz der entente cordiale noch heute die Lachlust der Pariser zum Ausbruch bringen. Eine der gelungensten Carikaturen ist das Blatt mit dem gravitätischen Lord, der en famille mit Mistreß, Miß und Baby, Gouvernante und Bonne nicht ohne Bedenklichkeit einer Gruppe seiner Landsleute folgt, die offenbar stark gefrühstückt und deshalb den Schwerpunkt verloren haben, alle, bis auf einen, dem man ein halbes Dutzend Beefsteaks aus den Backen schneiden könnte, dem Beschauer die Rückenansicht darbietend. Im höchsten Grade drollig sind sodann die „klugen Hunde", die zum Tanzen dressirt werden; da tänzelt ein Pinscher als Husarenofficier mit pelzverbrämtem Wamms und Schleppsäbel, daneben ein Pudel als langberockter Doctor mit würdevollem Haarbeutel, hier fällt ein junger Stutzer mit Barett und Gallarock aus der Rolle, einen Prellstein mit kühner Attitude benetzend, während das aufgebauschte Fräulein Spitz mit wallendem Federhut sich schamhaft hinter ihrem Fächer zurückbiegt.

Als der Stern Napoleons sich mehr und mehr zur Sonne entwickelte, war Vernet nicht der letzte, der seine Huldigungen dem Gewaltigen darbrachte. Er malte napoleonische Kriegsscenen, Hofjagden, Reitergefechte, Cavallerieattaquen, aber auch große Triumphalbilder wie der „Morgen der

*) Incroyables nannte man die „Unwiderstehlichen" zur Zeit des Directorats und Consulats und Merveilleuses der Modedamen mit Windschirmen oder Windmühlenflügeln auf dem Kopfe.

Schlacht von Austerlitz" (in Versailles), der ihm das Kreuz der Ehrenlegion einbrachte. Als es mit dem Kaiserreich zu Ende ging, hieß er die Bourbonen von ganzer Seele willkommen; denn er hatte immer einen Rest von dem alten Royalismus im Herzen bewahrt. Nun malte er berühmte Hengste und unberühmte Günstlinge des Königs. Die Helden der Jagd und die Helden des Sports waren die einzigen, welche noch seinen Kunsttrieb reizen konnten; die Schlachtenmalerei überließ er seinem Sohne **Horace**, dessen wachsender Ruhm sein Herz mit seligem Entzücken erfüllte und seine alten Tage mit jugendlichem Frühroth umkleidete. „Wunderbar", meinte er, „mir geht es ganz wie dem großen Dauphin: Sohn eines Königs, Vater eines Königs, und doch selbst kein König!" Diese Aeußerung machte er zwei Stunden vor seinem Tode. Ein Fieber, welches er sich auf einem kühnen Spazierritt zugezogen, hatte ihn in seinem siebenundsiebenzigsten Jahre zum ersten Male aufs Krankenlager geworfen. Er starb im Winter 1835.

Carle Vernet steht zwischen Callot und Gavarni wie David zwischen Poussin und Ingres. Sein ausgelassener Humor war der naturgemäße Gegenpol des exaltirten Pathos und der nationalen Selbstvergötterung. Er selbst schwankte zwischen den Extremen. Es erging ihm ähnlich wie Hogarth: wo er Künstler zu sein glaubte und sich in Positur warf, blieb er fast immer ein unbeholfener Dilettant, und wo er als Dilettant auftrat, sich selbst und nicht eine fremde Rolle spielte, offenbarte er eine künstlerische Originalität, die ebenso echt französisch wie die Hogarthsche Geistesart echt englisch war.



Antonio Canova

und

die Regeneration der Bildnerei in Italien.



Antonio Canova.

(1757 — 1822.)

„Italien hat sieben Weltwunder!" so sagt ein altes Epigramm. „Drei Bildhauer: Donatello, Ghiberti, Michel Angelo; vier Maler: Leonardo, Rafael, Tizian, Correggio — das sind sieben Wunder. Und fragt man uns um das achte Wunder: so kann Italien auch dieses zeigen — unsere drei Bildhauer und vier Maler sind fünf Maler und vier Bildhauer."

Es schien, als wenn diese Wunder der Kunstwelt Italiens in der That ihren Abschluß gefunden hätten. Die italienische Kunst trug den Stempel des Epigonenthums. „Es ist seit dem Hinscheiden der großen Meister," sagt ein, von seinem Orden mit der Aufsicht über Kirchenausschmückung betrauter Jesuit, am Ende des siebzehnten Jahrhunderts *),

*) *P.* Angelus Myller, Pragensis.

„viel Künstlerisches und noch mehr Künstliches hervorgebracht worden. Alle Mauern der Tempel und Paläste der Großen sind mit Gemälden überdeckt; nicht allein in den Kirchen, sondern auch auf den freien Plätzen und an den Straßen stehen die Bildsäulen der Heiligen und Kirchenfürsten — aber das Meiste, was die Superfötation der Kunst ans Licht gebracht hat, gehört in die Ordnung der Mißgeburten. Und die meisten Mißgeburten hat die Bildhauerei aufzuweisen. Die Kunst giebt das Abbild des Menschen, damit ihm die Wahrheit einleuchtend werde, er, der Mensch, sei das Abbild Gottes selbst. Das Werk der Kunst soll die nach Geschlecht und Alter zwar verschiedene, immer aber auf die Gottähnlichkeit hinweisende Schönheit zeigen, welche dem natürlichen Menschen in seinem Werkeltagselend — unter dem wir Alle seufzen — nur zu oft verloren geht. Also: es soll der Mensch, von der Kunst nachgebildet, dem göttlichen Urbilde näher kommen, als der natürliche Mensch. Wie aber, wenn wir sehen, daß das künstlerische Abbild noch nicht an den natürlichen Menschen heranreicht? Können wir zu solchen Werken sagen, wie es denn geschrieben steht: Ihr seid Götter? Es ist viel in der Welt gelogen und ebenso viel geglaubt worden; aber Niemand wird heute glauben, daß der prahlerische Benvenuto Cellini, oder daß der in Ruhmredigkeit schwimmende Bernini — der ekelhafte Fluch unserer Tage — Götter gebildet habe. Wenn erst die Kunst zur Seite werfen wird die Reproduction, Combination, die Mutation und Permutation, wenn sie nicht mehr rechnen, sondern schaffen wird, dann werden wir wieder in den Kunstwerken der menschlichen Gottähnlichkeit begegnen."

Es ist nicht möglich, schärfer als dieser arme Pater über die Schule Lorenzo Bernini's zu urtheilen und zugleich die Anforderungen an den, die Kunst regenerirenden, Nachfolger höher zu spannen. Die Kunst war in Italien, faßt man besonders die Sculptur ins Auge, zu Ende — nur die Künstelei existirte noch. Anstatt der mächtigen Lebensäußerungen in den Werken Michel Angelo's, war eine Hascherei nach drastisch wirkenden Formen eingerissen. Die Kraft und Leidenschaft war durch ein unmotivirtes, äußerliches Pathos ersetzt; anstatt eines wahren Ausdruckes des Gedankens und der Empfindung blähte sich die widerwärtigste Affectation und das stilvoll Bemessene, alles Unwesentliche Ausschließende, war durch einen fessellosen Manierismus nieder geworfen.

Der deutsche Norden sandte seinen Winckelmann nach Italien, um den einfach-bedeutsamen Stil und die Formenschönheit der Antike, so wie die große Auffassung der italienischen Cinquecentisten wieder zur Geltung zu

bringen. Mit einer auffallenden Einstimmigkeit erwarteten die Freunde der Kunst die Wiedergeburt derselben von dem Studium jener musterhaften Sculpturwerke und setzten voraus: daß ein Aufschwung der Bildhauerei nothwendig auch das Wiedererstehen des guten Geschmacks in der Malerei zur Folge haben müsse. Das allererste Erforderniß, um der gesunkenen Kunst wieder aufzuhelfen, war daher ein Bildhauer, welcher Talent und Einfluß genug besaß, um diesen kritischen Doctrinen durch seine Werke praktische Beweiskraft zu verleihen.

Italien lieferte den ersten Bildhauer, welcher als Stütze und Vorkämpfer der Wiedergeburt des reinen Kunstgeschmacks gelten konnte, — Antonio Canova. Mit leichter Hand stürzte er die Götzenbilder des Zopfstils um und stellte ein edleres Geschlecht von anmuthig beseelten Figuren an ihre Stelle. „Götter des Olymp waren Canova's Gebilde nicht, aber den Unsterblichen nahe verwandt.“ *)

Dieser Meister von hohem Range, welcher fast ein halbes Jahrhundert lang als der glänzendste Stern am Kunsthimmel Italiens strahlte, ward am 1. November 1757 zu Possagno geboren. Dies ist ein von vielen Steinbrechern und Steinhauern bewohntes Dorf in den Bergen von Asolano, welche eine Fortsetzung der venetianischen Alpen in der Richtung nach der Ebene von Treviso bilden. Der Vater und auch der Großvater Canova's waren gewöhnliche Steinmetzen und der Künstler machte in späteren Jahren gern die Bemerkung: daß seine Vorfahren in Possagno seit Jahrhunderten als Steinhauer einen bedeutendern Ruf besessen hätten, als er denselben in seiner Sphäre je zu erringen hoffen dürfe.

Schon in seinem dritten Lebensjahre verlor Canova den Vater. Er ward von seiner Mutter, Angela Zardo, als ein lästiges Erbstück betrachtet; denn sie brachte das Kind nach seiner Tante, von mütterlicher Seite, Caterina Ceccato, und ging nach Crespano, ihrem Geburtsorte. Hier verheirathete sich die Mutter Antonio's mit einem spätern Abbate, Giovanni Sartori.

Da der Tante das Kind sehr bald eine große Last wurde, so erklärte der Großvater mütterlicher Seite, Pasino, daß er die Sorge für dasselbe ein für alle Mal übernehmen wolle. Der alte Mann, obwohl nur ein schlichter Arbeiter, verstand sich sehr gut auf geometrisches Zeichnen, auf das Entwerfen architektonischer Zierstücke, und Canova rühmte, als er ein

*) Leg.-Rath Kästner.

berühmter Bildhauer geworden war, die Erfindungsgabe und den Geschmack seines Großvaters in ornamentalen Arbeiten. Es war eine Sache, die sich von selbst verstand, daß Antonio ein Steinmetz werden solle, obgleich der Großvater oft mit Betrübniß bemerkte: „daß der Knabe gar keine Anstalt mache, zu wachsen." Es war die Rede davon, das zierliche Kind dem Priesterstande zu widmen. Da sagte Antonio: „Macht Ihr mich zum Meßnerknaben, so legt mir gleich einen kleinen Stein zurecht. Ich will meinen Namen hineinhauen — der soll auf mein Grab kommen. Ich mag nicht leben, wenn ich kein Steinmetz werden kann."

Als Antonio etwa zehn Jahre alt war, konnte er bereits ohne alle fremde Beihülfe zwei sehr zierliche Schreine aus carrarischem Marmor fertigen.*) Diese Erstlingswerke Canova's sind noch vorhanden. Im Alter von dreizehn Jahren arbeitete Antonio an der Seite seines Großvaters regelmäßig wie jeder andere Steinhauerlehrling. „Der Hieb, welchen ich von Possagno her in der Hand habe, ist von einer Sicherheit, die mich auch nicht ein einziges Mal betrogen hat;" sagte Canova später. „Ich bin jedenfalls dem alten Buonaroti sehr unähnlich; aber die Steinsplitter kann ich ebenso gut fliegen lassen, wie er, und habe dabei den Vortheil, mich nicht zu verhauen."

Pasino hielt seinen Enkel für eine Art von Wunder. Er gab ihm einige schwierige Zeichnungen zur Ausführung, meist mundirte Arbeit, und Antonio verbesserte und verschönerte in der Ausführung noch Manches. Es war ein reicher venetianischer Nobile und Mitglied des Raths, Giovanni Falieri, welcher in Possagno seit Jahren Bestellungen zu machen pflegte. Als Pasino einst das Geld für seine Arbeiten eincassirte, fragte der Rathsherr: wer die wundervollen Ornamente an einem, für einen Balcon bestimmten Marmorblocke gearbeitet habe? Pasino stellte seinen Enkel vor. Der Nobile war von der Geschicklichkeit des Knaben so entzückt, daß er erklärte, die Sorge für die Ausbildung Antonio's übernehmen zu wollen. Und der edle Venetianer hielt in glänzender Weise sein Wort.

Zuerst ward es nothwendig, Antonio von der handwerksmäßigen Steinhauerarbeit zu entfernen. Falieri kannte einen tüchtigen Bildhauer, Bernardi, in Folge einer Adoption gewöhnlich Toretto**) genannt, welcher in Pagnano, einem Dorfe in der Nähe der Landbesitzung Falieri's, sein

*) Conte Cicognara's: Biografia di Canova; Storia della Scultura.

**) Wird auch Toretti genannt.

Atelier besaß. Diesem Künstler ward Antonio übergeben. Der Schüler hatte den Lehrer bereits während der ersten Tage ihres Beisammenseins völlig bezaubert und Toretto wandte den unermüdlichsten Fleiß auf, um Antonio so vollständig zu belehren, wie möglich.

In Pagnano schloß Antonio mit dem jüngern Sohne Falieri's, Giuseppe, ein inniges Freundschaftsbündniß, das nur der Tod trennen konnte. So erzählte Canova selbst den Beginn seiner so folgenreichen Verbindung mit der Familie Falieri. Es sei hier indeß auch jene, obwohl nie beglaubigte Anekdote erwähnt, nach welcher Canova durch einen von Butter geformten S. Marcus-Löwen, der bei einem Fest auf die Tafel Falieri's geliefert sei, die Aufmerksamkeit des Patriciers auf sich gezogen habe.

Bei Toretto arbeitete und studirte Canova zwei Jahre lang und machte solche Fortschritte, daß sein Meister von ihm in Ausdrücken der ungemessensten Bewunderung sprach. Man würde irren, wollte man annehmen, daß der Schüler hier in vorwiegend akademischer Weise beschäftigt worden wäre. „Ich mußte arbeiten, wie ein Sklav," sagte Canova, „und mein einziger Trost war, falls ich den Schlägel kaum noch in der geschwollenen Hand festhalten und den rechten Arm erheben konnte, daß der Meister ebenso ermüdet war, wie ich." Vom Modelliren war Toretto kein besonderer Freund; er arbeitete lieber frischweg nach Zeichnungen und ersparte auf diese Weise viele Zeit. Auch Canova modellirte nur, wenn es geschehen mußte. Obgleich er vorzüglich bossirte, so war es ihm doch am liebsten, an seinen Modellen „noch der Phantasie etwas übrig zu lassen." Die letzte Ausführung, den Hauch des Lebens, gab Canova seinen Werken mit dem Meißel und Schlägel in der Hand. Die Aufträge, welche Toretto empfing, waren keineswegs der Mehrzahl nach den höheren Regionen der Kunst entnommen: das am meisten Künstlerische waren die größeren Grabdenkmäler. Uebrigens gab es vielleicht die Statue eines Heiligen für irgend eine kleine Kirche, oder eine Figur für einen Brunnen u. dgl. zu fertigen; die Hauptsache blieben architektonische Ornamente. Die feine Ausarbeitung der Letzteren fiel regelmäßig Canova zu. Bei den Statuen und Gruppen hatte er den ersten Anhieb zu machen, weil er, wie Toretto sagte, das Geheimniß wußte, sofort der im Steine versteckten Figur „den Meißel auf die Haut zu setzen." Dann begann Toretto seine Arbeit und überließ dem Schüler später etwaige Correctur und das Ausputzen.

Auch in Venedig, wohin Toretto mit seinem Schüler übersiedelte, blieb die Art der Beschäftigung Canova's die nämliche. Hier starb Toretto nach

kurzem Krankenlager. Er verlangte, den Senator Falieri zu sprechen und bat denselben in den beredtesten Ausdrücken, Canova, obgleich derselbe sich anständig zu ernähren gelernt habe, nicht sich selbst zu überlassen. Falieri beruhigte den Sterbenden und brachte den Kunstjünger nach einem Neffen



Hebe. Nach Antonio Canova.

Toretto's, Giov. Ferrari, indeß der Gönner ausbedang, daß Canova Muße für akademische Studien haben müsse und mit mehr handwerksmäßigen Arbeiten verschont bleiben solle.

Ein Freund Falieri's, der Commendatore Farsetti, besaß eine reichhaltige Sammlung von trefflichen Gypsabgüssen antiker Sculpturen. Diese

Galerie ward Canova für seine Studien eröffnet. Er zeichnete und modellirte hier und arbeitete im Atelier an den, von Toretto bereits übernommenen Statuen, für die Gärten der Familie Tiepolo in Carbonara. Die Statuen der „Klugheit" und des „Rathes" sind, zum größten Theile das Werk Canova's und seines Mitschülers, Gattinoni, welche beide für einander eine leidenschaftliche Zuneigung faßten. Der Wetteifer der Kunstjünger ward jedoch bald unterbrochen, denn Gattinoni, nicht minder begabt als Canova, nur viel feuriger, sank mit allen Hoffnungen, die er erregte, ins Grab.

Giovanni Ferrari, der sich nach seinem verstorbenen Onkel Toretto nannte, hatte jedoch das, dem Senator Falieri gegebene Versprechen in Bezug auf Canova bald vergessen. Obwohl er als Lehrherr bezahlt wurde und Canova weder Nahrung noch Kleidung verabreichte, fand er es doch angemessen, den Jüngling auszunutzen und von seinen Studien abzuhalten. Canova mußte die Aufsicht über das Atelier übernehmen und die Arbeiter dirigiren, was ohne harte eigene Arbeit nicht möglich war. Ferrari-Toretto war ein äußerst gutmüthiger Mann, lustig, witzig, ein Freund von heiterer Gesellschaft. Er konnte nicht widerstehen, wenn seine Bekannten ihn zu einem Gange ins Weinhaus, zu einer Lustfahrt auf den Lagunen oder einer Partie nach der Terra ferma abholten. Ferrari war jeden Morgen pünktlich im Atelier und zog gewissenhaft seine Arbeitskleider an, um nach einer Viertelstunde ebenso gewissenhaft sich wieder umzukleiden und der Werkstätte lachend den Rücken zu kehren.

Canova theilte der Familie seines Gönners mit, daß er beschlossen habe, Ferrari zu verlassen und auf eigene Hand zu arbeiten. „Du bist ein geschickter Arbeiter," ward ihm geantwortet; „Deine Fruchtkörbe in Marmor vor dem Palast Farsetti*) sind meisterhaft, und Toretto sagt schon: Du könnest Deinen Unterhalt verdienen. Außerdem ist die Signoria auf Dich aufmerksam geworden. Aber Du bist erst sechzehn und ein halbes Jahr alt. Indeß versuche, wie weit Deine Kraft reicht, im antiken Styl Eigenes zu schaffen."

Er begann muthig sein erstes selbständiges Werk. Dasselbe war dem Mythos vom Orpheus entnommen. Eurydike sollte den von Flammen erfüllten unterirdischen Schlünden entsteigen, dem Orpheus sich zeigen, um wieder zum Orkus zurückzusinken. Orpheus sollte, von unbezwinglicher Liebe

*) Hotel de la Gran Brettagna.

getrieben, sich trotz des empfangenen Befehles, nach Eurydike umsehen und mit Entsetzen gewahren, daß die Gattin wieder dem Hades anheimfällt, welchem sie kaum entronnen war.

Es bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung, daß diese Auffassung ebenso viele malerische, wie unsculpturale Eigenschaften besitzt. Das malerische Element, welches in diesem Erstlingswerke Canova's auftritt, hängt so genau mit der innersten Natur des Künstlers zusammen, daß wir dasselbe in der langen Folge seiner Werke immer wieder auftauchen sehen. Hier ist die Ursache von den meisten Fehlern Canova's, aber auch, so eigenthümlich es klingt, von vielen Vorzügen desselben.

Zuerst ward die Eurydike vollendet. Canova wollte seinem Gönner die Kosten eines Marmorblocks ersparen und arbeitete die Figur in weichem Stein, und zwar in halber Lebensgröße. Venedigs Signoria besaß noch den alten Stolz auf die Künstler der Republik und die Herren des Raths waren, der unvollkommenen Formengebung des Jünglings ungeachtet, überzeugt: daß Canova einst dem Staate Ruhm bringen werde. Canova hatte in den Ateliers der Toretti Manches geliefert, was unbedingt mehr den Anschein des Vollendeten, Sichern besaß, als seine Eurydike. Canova konnte besonders Arme und Schenkel mit Eleganz formen. Aus Furcht, in Berninischer Weise überzierlich und weichlich zu werden, war Canova ins Plumpe hineingerathen.

Ungeachtet der Anerkennung, welche sein erstes Werk bei den so hochpatriotischen Venetianern fand, ward Canova durch die Mängel desselben tief niedergebeugt. Sein stolzer Rausch, der Welt Sculpturen in dem großen Styl der Antike vor Augen zu stellen, war verflogen, und selbst ein sehr anerkennendes Schreiben des Dogen konnte ihn nicht trösten. Doch fand der Jüngling bald seinen Muth wieder.

„Die Altmeister, sammt Donatello, Andrea Pisano, Ghiberti und Buonaroti würden nicht zu mir kommen", äußerte Canova; „es blieb mir nichts übrig, als meinerseits mich auf den Weg zu machen, um ihnen nahe zu treten. Zunächst nahm ich Michel Angelo als Ziel. Er hat für den Schüler die unvergleichliche Eigenschaft, daß er seine gewaltigen Mittel nirgend verbirgt. Bei Buonaroti reden die Statuen von den tiefen Studien des Meisters, während die Antiken in dieser Hinsicht schweigen. Buonaroti baut seine Figuren vor Euch auf; aber die griechischen Statuen treten fertig geschaffen vor Euch hin — ein nicht zu durchschauendes Räthsel für Den, welcher versucht, sie nachzubilden."

„Man braucht den Michel Angelo nicht lange zu studiren, um zu sehen, wo sein Geheimniß liegt, den Stoff zu bewältigen und mit höchster Sicherheit seinen Ideen Ausdruck zu verschaffen. Er ist ein großer Anatom. Bei ihm ist von einer blos äußerlichen Bildung des Menschenkörpers keine Rede. Er modellirt von innen heraus. Die Action seiner Figuren scheint aus den Nervencentren derselben hervorzugehen."

Canova beschloß, den mühseligen Weg des anatomischen Studiums zu betreten. Es kostete ihm große Ueberwindung, jeden Gedanken an ein größeres eigenes Werk vorerst zur Seite zu legen. Die Anatomie ward seine Hauptbeschäftigung. Diese Wissenschaft, so abschreckend sie dem Anfänger erscheint, sagt Missirini, besitzt dennoch große Reize, um ihre Jünger zu fesseln. Sie gleicht nicht einer Wüstenei, nach deren Schrecken sich plötzlich ein Paradies aufthut; sie bietet für jeden Schritt, den der Schüler vorwärts thut, gleich auf der Stelle Belohnung. Das erste Vierteljahr kostete Canova eine große Willensanstrengung; dann aber hate die anatomische Isis ihren jungen Priester fest an sich gekettet. Er hatte es sich zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht, auch nicht einen einzigen Tag hingehen zu lassen, ohne irgend Etwas zu zeichnen oder zu modelliren. Eigene Entwürfe fanden sich unter diesen Uebungsstücken selten. Meist zeichnete und modellirte er anatomische Präparate und charakterische Köpfe, welche ihm auf der Straße oder in den Theatern aufstießen. Die Theater besuchte Canova aus Grundsatz. Er studirte hier das Mienen- und Geberdenspiel, zog es aber bald vor, anstatt des Mittelbaren der Bühne das Unmittelbare des Lebens zu belauschen und Charaktere und Geberden der unteren Volksklassen auf dem Gemüse- und Fischmarkt zu beobachten. Er fand bei diesem Volke, das nicht allein mit dem Munde, sondern mit dem ganzen Körper spricht, allenthalben Brauchbares, wo ein minder geübter und scharfsichtiger Beobachter nichts dergleichen entdeckt haben würde. Mit großem Eifer warf sich der Künstler auch auf archäologische und geschichtliche Studien und lernte einige fremde Sprachen.

Ueber drei Jahre vergingen unter diesen anstrengenden Studien. Dann nahm er mit der Sicherheit des Erfolges wieder Schlägel und Meißel zur Hand. Es war ihm im Kloster S. Steffano ein geräumiges Atelier zur Verfügung gestellt worden und hier vollendete er 1778 seinen Orpheus. War die Eurydike das Werk eines talentvollen Schülers, so sah man in dem Orpheus bereits den wissenden Meister, welcher nur seiner Mittel noch nicht völlig Herr geworden war. Bereits im folgenden Jahre entfaltete

sich die Knospe von Canovas Genius — er lieferte die Gruppe des Dädalus und Ikarus. Halb zagend, sein Schicksal ahnend, steht der schlanke Knabe da, während der weise Meister ihm die mit Wachs zu Flügeln verbundenen



Die drei Grazien. Nach Antonio Canova.

Federn fest schnürt. Aeußerst geistvoll ist der Kopf des Erbauers des Labyrinths von Kreta. Vielleicht ist der Körper gegen den Kopf zu greisenhaft gerathen. Auch stört die fast völlige Bartlosigkeit des Meisters. Der Ikarus aber trägt schon den Stempel der Canovaschen Gestaltung. Die Gruppe ist sehr einfach und die Formen sind naturwahr gebildet. Stilistische

Harmonie fehlt zwar; dennoch erregte dieses Werk ungemeines Aufsehen und machte den Namen des jungen Künstlers mit einem Schlage in ganz Italien bekannt. Der Senat von Venedig beschloß, Canova mit einer Pension von 300 Ducati nach Rom zu senden, und bald ging von Padua aus die erste große Bestellung ein. Es war eine kolossale Statue des Marchese Poleni, bestimmt, in Padua auf dem Prato della Valle aufgestellt zu werden. Poleni ward im altrömischen Costüme, wie ausdrücklich verlangt war, dargestellt. Der Kopf ist edel und ausdrucksvoll, die Haltung zwanglos aber sicher; die Draperie ist gut angelegt und sorgfältig ausgearbeitet.

Mit Canovas Auftreten in Rom geht die Schülerperiode des Künstlers zu Ende. Die Republik hatte ihm in Rom den zuvorkommendsten Empfang von Seiten des venetianischen Gesandten, Cavaliere Zolani, gesichert. Canova war jetzt im dreiundzwanzigsten Jahre, eine feine, aber elastische und kraftvolle Gestalt mit geistvollem Antlitz; Klugheit und Sanftmuth in Blick und Mienen. Es galt jetzt, zu zeigen, was die Welt von ihm zu erwarten habe. Von seinem Heros Buonaroti wandte sich Canova ab, nachdem ihm hier in Rom die Sculptur der Griechen in überwältigender Majestät vor Augen getreten war. Er studirte eine Reihe von Bildwerken der antiken Zeit und konnte schon 1782 mit seinem Theseus als Besieger des Minotaurus die Kunstwelt der Roma überraschen.

Näher als in dieser herrlichen Gruppe ist Canova den Hellenen nie, oder nur in seinem Palamedes, gekommen. Der Minotaurensieger zeigt ruhige Kraft, Durchbildung und Reinheit der Formen. Edle Einfachheit, Verschmähung des Strebens nach Effect sind Hauptvorzüge dieser Gruppe. Das Ungeheuer liegt erschlagen auf dem Boden. Die Muskeln noch gespannt von dem eben beendigten, furchtbaren Kampfe, sitzt der Held, die Keule umfassend, auf der ungeschlachten Leiche seines Feindes. Diese Ruhe besitzt ein eindringliches Pathos. Es ist sehr auffallend, daß die Biographen Canovas und so manche Kunstgelehrte, welche die Leistungen dieses Künstlers beurtheilten, auf den Theseus als Sieger über den Minotaurus so geringen Werth gelegt haben. Es ist sehr viel von dem Wendepunkte von Canovas Geschmack und Productionsweise geredet worden. Die Einen bezeichnen dieses, die Anderen jenes Werk als den Beginn der verwerflichen, manierirten Periode des Künstlers. Eben für die Richtung Canovas ist der Minotaurensieger so sehr wichtig. Die Frage hieß: Grieche, oder Nichtgrieche? Mit dem Minotaurustödter steht Canova auf unzweifelhaft helle-

nischem Boden, den er aber sofort wieder verläßt, um denselben mit seinem Palamedes nur noch ein einziges Mal zu betreten. Die Urtheile, welche über den Palamedes gefällt wurden, sind einander oft schnurstraks zuwiderlaufend. Heute sind wir nicht mehr im Stande, der ausgeführten Statue gegenüber für oder gegen eine dieser Meinungen den unwiderleglichen Beweis zu führen; denn die Statue ist verloren gegangen' und unseres Wissens nicht wiederholt worden.

Der Tiber drang im Winter 1805 über seine Ufer und die Fluthen brachen in Canovas Werkstätte ein. Die Pfosten, welche die Bretter trugen, auf denen der in Marmor gearbeitete Palamedes stand, sanken ein, die Statue stürzte herab und ging in Trümmer. Canova war selbst kein begeisterter Freund des „Stilo nuovo", in welchem der Palamedes gearbeitet war und hielt den Perseus für ungleich vorzüglicher.

Für den Perseus mit dem Gorgonenhaupte hatte Rom, ja ganz Italien Partei genommen. Canova entzog seinen harmonisch durchbildeten Palamedes den Augen der römischen Kunstfreunde, damit das Publicum nicht auf den Gedanken gerathe: es begegne Canova, dem als unfehlbar Gerühmten, dennoch, Werke von „gleichgültigem Charakter" zu schaffen, welche der lebhaften Wirkung auf die Empfindung entbehrten.

Der Perseus ist eine der Arbeiten Canovas, welche am wenigsten innerlich zur Ruhe gekommen scheint. Es tritt hier gleich ein Dualismus des Individuellen auf. Man braucht den Perseus nicht lange zu betrachten, um die Wahrnehmung zu machen: daß der Figur die Formen des Apollo von Belvedere zum Grunde liegen. Der siegende Sonnengott in seiner klaren Ruhe, und einer der abenteuerlichsten Helden der griechischen Mythe können unmöglich eine und dieselbe Physiognomie der Gestaltung zeigen. Die Haltung des Kopfes, des ausgestreckten linken Armes mit dem Medusenkopfe und der mit dem Hakenschwert bewaffneten Rechten, so wie die Stellung des ganzen Thorax ist beim Perseus dem Apollo nachgebildet. Der Hauptunterschied der Attitude beschränkt sich auf die Schenkel. Beim Apollo ist der linke vorgestreckte Arm am weitesten von der linken Ferse entfernt, welche zurück weist, während das rechte Bein das Standbein ist. Auf dieser Anordnung beruht bei der antiken Statue das Mannigfaltige der Linienführung; eine Belebung der Gestalt, welche dem Perseus fehlt. Es ist einförmig, daß der Perseus den linken Arm sammt dem linken Bein nach vorwärts bringt; das rechte Bein erhält dadurch etwas steif Schleppendes. Der Fehler des Apollo, ein unverhältnißmäßig verkürzter Ober-

körper, ist beim Perseus vermieden; auch ist die Brust des Helden breiter, und die Schenkel, modellirt übrigens nach denjenigen des Urbildes, sehen gedrungener aus.

Dennoch ist der Perseus kein Held geworden. Der ganze Körper hat in den Formen etwas weiblich fließendes; die Musculatur ist nicht gehörig durch gewaltige Körperanstrengung zur freien Entwickelung gelangt. Man könnte hier wohl aalgleiche Schmiegsamkeit, aber keine gewandte Schnellkraft entdecken. — Alles ist mehr auf die passive, als auf die active Seite geworfen. Ueber die seltsame Form des Helms vom Perseus kann man vielleicht hinwegsehen, obgleich diese Flügelmütze mit den, ohrenähnlichen, Metallplatten zu ungewöhnlich ist, um nicht zu stören. Desto mehr fällt das steif niedersinkende Gewand ins Auge, welches die rein mechanische Bestimmung hat, den stützenden Truncus entbehrlich zu machen.

Was die Ausführung der Perseusstatue betrifft, so ist diese geradezu wundervoll zu nennen. Der Marmor ist von einer auserlesenen Schönheit. (Canova war ein unvergleichlicher Kenner des Marmors). Sieht man von der mangelnden, künstlerischen Einheit, von dem inhaltreichen Charakter ab, so hat der Perseus im Einzelnen Vortreffliches genug, um sogar als Muster zu dienen. Schultern und Rücken, Unterleib, Schenkel und Füße sind von ungemeiner Schönheit der Form sowohl, als der zarten Behandlung des Fleisches. Die Muskeln mit ihren Uebergängen sind an den Schenkeln des Apollo nicht schöner und fließender gerathen.

Wir haben uns bei dem Perseus aus der besondern Ursache so lange verweilt, weil die Bewunderer Canovas diese Arbeit dem, zu gleicher Zeit ausgestellten, Jason Thorwaldsens gegenüber als etwas für den jungen dänischen Künstler Unerreichbares gepriesen wurde. Canova selbst, nie dem Neide zugänglich, besuchte Thorwaldsens Atelier und fand den Jason überraschend neu und großartig.*)

Allerdings besaß der Jason das Einheitliche der Individualität, welches dem Perseus mangelt. Jason war ein Held und besonders derjenige, welcher er sein sollte. Die schöne Entgegensetzung der Gliederbewegung, voll Leben und Ruhe, die Uebereinstimmung des Ganzen und Einzelnen, das Geschaffene, nicht Gemachte im Jason senkte die Wage des Urtheils zu Gunsten Thorwaldsens. Das Wesen der Form im Jason ist bereits klar begriffen und hier war der Punkt, wo Thorwaldsen sich als riesengroß beweisen sollte.

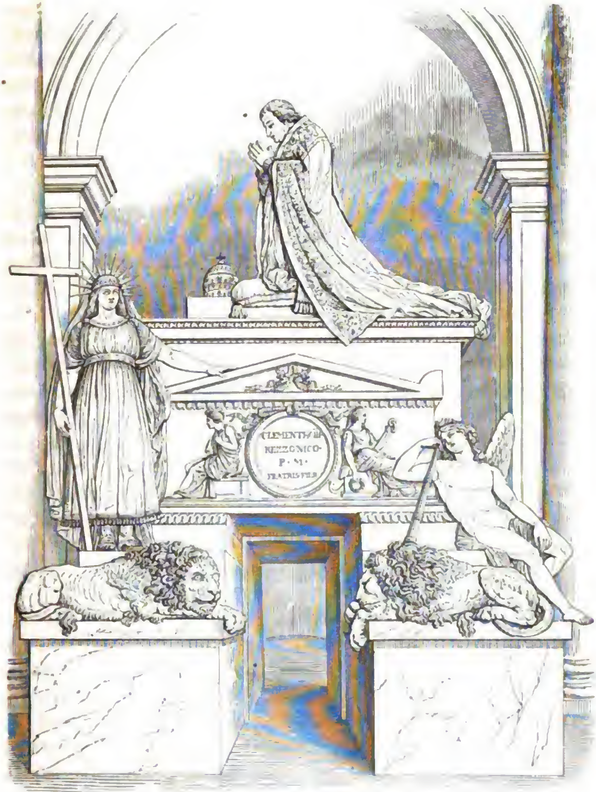
*) Quest' opera di quel giovane Danese è fatta in uno stilo sublimo e grandioso.

Dem gegenüber schien das Massige im Jason, welches fast ans Plumpe streift, den Kennern kein Grund zu sein, den Helden seinem Nebenbuhler, Perseus, nach zu setzen. Wäre Canova auf dem Wege fortgeschritten, den er mit seinem Minotaurensieger einschlug, so hätte er die ganze Herrlichkeit altgriechischer Plastik in runden Figuren eben so vollständig wieder auferstehen lassen, als dies in Bezug auf das Relief von Thorwaldsen bewirkt wurde. Aber Canova nahm nach Empfindungsweise und Form die Richtung des Modernen.

Die Werke Canovas sind so zahlreich, daß wir selbst von einem Verzeichniß derselben hier absehen müssen. Es sind 176 vollendete Arbeiten, unter denen zwölf Gruppen und 53 Statuen sich befinden. Wir erwähnen nur einige der berühmtesten Werke unseres Künstlers. Seine „Psyche“, stehend, in natürlicher Größe kann als das Ideal von Canovas weiblichen Figuren betrachtet werden. Sie befindet sich noch diesseits der Grenze, wo Sinnlichkeit mit süßlich-lüsterner Gefühlsstimmung herrscht. Canova hat tadellosere weibliche Formen gemeißelt; aber ein Gebild, das die „Psyche“ an kindlich-jungfräulicher Lieblichkeit, an gewinnender Anmuth überträfe, schuf er nicht. In der bewunderungswürdigen Gruppe von „Amor und Psyche“ tritt die letztere vor der Schönheit des Amor zurück. Amor, als etwa zwölfjähriger Knabe gedacht, schmiegt sich mit dem Ausdrucke reinster, innigster Zärtlichkeit an die Geliebte, welche ebenso kindlich, als er selbst erscheint. Der Kopf Amors ruht auf der einen Achsel von Psyche; der eine Arm des jugendlichen Gottes schlingt sich um den Nacken Psyche's. Diese hält einen Schmetterling und setzt denselben auf die eine Hand Amors.

Die Anordnung dieser Gruppe ist tadellos; die Formengebung von außerordentlichem Reize. Amor ist ganz nackt. Nichts stört in der Betrachtung der reizenden Contraste seiner Stellung, in dem durchgeistigten Leben der ganzen Figur, welche, in sich völlig harmonisch, sich mit Psyche zu einem Ganzen verbindet. Psyche ist halb bekleidet; ihre Haltung ist ruhiger, in reizendes Sinnen verloren. Das Gesicht von Psyche dürfte an Ausdruck demjenigen Amors vorzuziehen sein. Madame de Staël fand freilich den Affect in Amors Antlitze als das Reizendere. Ganz besonders schön sind die Füße der beiden Gestalten.

Unsere deutschen Kunstgelehrten haben in dieser Gruppe einen plastischen Pleonasmus gefunden. Psyche, welche sich selbst dem Amor liebend hingiebt, giebt ihm außer sich selbst noch das Symbol ihrer Persönlichkeit —



Grabmal des Papstes Clemens XIII. Nach Antonio Canova.

den Schmetterling. Die capitolinische Gruppe, „Amor und Psyche", weltbekannt, setzt das natürliche Zeichen liebender Hingabe, den Kuß, anstatt eines dürftigen Symbols. Wir glauben zwar, daß die Antike hier, wie fast immer, im Rechte ist, schätzen aber trotz des „Pleonasmus" Canovas Gruppe als ein Werk erster Classe. Daß Canova, indem er den Schmetterling anbrachte, der Idee einer hohen Bestellerin gehorchte, ist falsch; denn die Kaiserin Josephine, für welche die Gruppe in Marmor ausgeführt wurde, bestellte erst dann, als der Ruf von „Amor und Psyche" die Welt durcheilt hatte.

Im „Perseus" und in der Gruppe „Amor und Psyche" lassen sich Studien über die Art anstellen, wie Canova den Marmor behandelt. In der bis auf das Feinste getriebenen Ausführung ist die Empfindung Canovas zu erkennen, welche selbst dem materiellen Theile seiner Werke eine Art von Reiz zu verleihen suchte. Wie alle Italiener liebte er die „Morbidezza"*), das Weiche, Elastische bei der Darstellung des Nackten. Er glaubte, daß die zarteste Bestimmtheit, welche den Formen des Marmors durch die Feile und den Bimsstein zu verleihen ist, daß die perlig glatte Politur der Statuen noch immer die Härte der Materie, des Marmors durchblicken lasse.

Canova kam daher auf die Farbengebung der Griechen, welche ihre Tempel mit einem goldbräunlichen, theils diaphanen, theils opaken Anstrich versahen. Der Künstler gab seinen Statuen die letzte, blitzende Politur und setzte dann eine ins Goldige spielende Tinte — aus Ofenruß bereitet — auf, um die blendenden Töne des Marmors zu brechen. Die Statuen sehen nach Anwendung dieser Beize wie verblichene Wachsfiguren aus. Es ist zu verwundern, daß nicht einer oder der andere der Besteller Gelegenheit genommen hat, diesen Schein der „Morbidezza" von Canova noch ein Wenig weiter treiben und die Statuen naturwahr coloriren zu lassen. Das Unangenehmste für die Gegenwart, bezüglich dieser Marmorbeize ist indeß der Umstand, daß die Sepiafärbung sich nicht vollständig entfernen läßt und den schönen, schneeigen Marmor stellenweise tief angefressen hat.

Die Gruppe „Venus und Adonis", einst fast angebetet, ist, dem Ausdruck nach in wahrhaft Berninischen Geschmack gerathen. Bei den sehr fleischigen Formen erscheint Adonis doch schlaff und in plumper Nonchalance.

*) Die Uebersetzung durch „Mürbigkeit" giebt den Ausdruck sehr unvollkommen und zugleich in abstoßender Art wieder.

Venus ist die raffinirte Courtisane. Dies Werk ward 1795 für den Marchese Berio in Marmor ausgeführt. Der Künstler empfing als eine Anerkennung des Werthes dieser Gruppe den Hausorden des Königs von Neapel.

Die weltbekannte „Hebe" entstand 1796. Die Mundschenkin der Götter hält die Patena in der einen — die Nektarvase, hoch erhoben, in der andern Hand. Beflügelten Schritts schwebt sie daher; frisch, anmuthig, besonders in der Haltung des Oberkörpers und mit einer, an antike Sculpturen erinnernden herben, jungfräulichen Kälte ausgestattet. Die Schenkel besitzen fast männliche Formen; das dicht, ja naß anliegende Gewand ist sehr conventionell gehalten, hinten fast in Flügelform ausgehend. Diese Hebe, oft wiederholt, ist deshalb besonders zu erwähnen, weil an Schönheit der Linienführung kein anderes Werk Canovas mit ihr den Vergleich aushält. Die beiden Faustkämpfer, Kreugas und Damoxenos, von denen der Letztere dem Gegner die Finger durch die Rippen trieb, bilden einen vollständigen Contrast. Kreugas, die Hand auf dem Scheitel geballt und die Brust dem Gegner preisgebend, welcher tückisch hervorschleicht, ist schlank und edel — aber nach der Meinung englischer Kenner, ein schlaffer Bursch. Damoxenos sieht mehr geschwollen aus. Mächtige Bewegung herrscht in dem „Rasenden Herakles, welcher den Lychas ins Meer schleudert." Es ist hier indeß in der Action des Helden viel zu viel Schaustellung. Er hat bei dem Ansatze, den Jüngling fortzuschleudern, keinen praktischen Griff; die Anspannung der Muskeln ist nicht durchgehends zweckgerecht und so liefert der Künstler, anstatt eine concentrirte Kraftanstrengung zu zeigen, eine Attitude.

Das berühmteste Werk heroischen Stoffs ist der „Theseus, als Kentaurentödter." Das Ungeheuer ist bereits zu Boden niedergebracht und strebt nur noch mit letzter Kraft, instinctmäßig, den Todesstreich von sich abzuwenden. Thesus, im Ansprung, mit mächtigem Kniedrucke, verhindert das Aufspringen des Kentauren. Mit der linken Faust hält er die Kehle des Ungethüms gepackt; die Rechte holt mit der Keule zum zermalmenden Hiebe aus. Es ist in der helmgezierten Figur des Heros etwas Erhebendes, Siegesfreudiges. Strenge Kritiker finden, daß Theseus blos einen Theatercoup mit einem für den Zweck einexercirten Kentauren ausführt. Der Sieg scheint dem Helden kaum einen lebhafteren Herzschlag zu kosten. Jedenfalls ist die Stellung für den Beschauer expreß berechnet, wie etwa die Bravourposition eines spanischen Matadors beim Abfangen des Stiers. Die Aus-

führung ist von wunderbarer Schönheit. Für die Aufstellung dieses kolossalen Werkes ward in Wien ein besonderer Tempel gebaut. Die Vergleichung dieses Theseus mit dem Minotaurenbesieger giebt reichen Stoff für eine Untersuchung, was Canova als Grieche hätte werden können und was er als Moderner wirklich geworden ist. Die Brillianz, die Virtuosität des Künstlers in dem Kentaurenbezwinger wiegt leicht gegen die ruhige Großheit des Minotaurentödters, obgleich dieser noch fast roh gearbeitet erscheint.

Charakteristisch für den Idealtypus von Canova's Männer- und Frauenformen kann der Mars mit Venus betrachtet werden. Mars, mit Helm und Speer bewaffnet, nimmt Abschied von der Liebesgöttin, um sich in den Kampf zu stürzen. Der Gegensatz männlicher und weiblicher Formen ist hier sehr scharf ausgedrückt; dennoch neigt sich die Figur des Mars mit ihren weich verlaufenden Muskeln mehr dem Gefälligen, als dem Starken zu.

Fassen wir die weiblichen Figuren Canova's ins Auge, so erinnern wir uns unwillkürlich an den Sturm von Verdammungsurtheilen, welcher namentlich über die Frauengebilde des Meisters ergangen ist. Man hat in denselben den eigentlichen Grundcharakter des Genius von Canova enthüllt gesehen: süßlich-empfindsame Sinnlichkeit; anlockende Geziertheit, von einem unreinen Zeitgeschmack fälschlich als Grazie bezeichnet; innere Frivolität mit idealer Tünche — mit einem Worte: Bernini, gräcisirt und für den Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts herausgeputzt. Und damit diesem Urtheile nichts fehle, hat man deutlich zu verstehen gegeben, oder gerade heraus gesagt: daß Canova absichtlich in dieser Richtung gearbeitet habe, um gute Geschäfte zu machen.

Die letztere Beschuldigung erscheint als ein Frevel. Es war Canova mit seiner Kunst feierlicher Ernst. Von höchst sittlichem Charakter, aller leidenschaftlichen Erregung abhold, ganz seiner Kunst dahin gegeben, fröhnte er so wenig dem Sinnengenuß, als daß er je sich geldgierig bewiesen hätte. Wenn er die weiblichen Figuren mit Wärme der Empfindung ausstattete, wenn er sie so bildete, daß den Beschauer ein Gefühl der Sehnsucht anwandelt, daß der Traum der Liebe die Gestalten umschwebt: so gehörte diese Wirkung nach Canova's Empfindung zu der Erscheinung der Frauenschönheit, wie der goldene Gürtel zur Aphrodite. Es lag nicht in seinem gefühlvollen Wesen, die Beseelung von seinen Frauenbildern fern zu halten und ihnen die kühle Ruhe griechischer Frauenfiguren zu verleihen. Das war, wie die Italiener meinten, nur dem „Thyrsen, dem Eisriesen der

Ultima Thule"*) gegeben. Wie wenig Canova aber habsüchtig war, das läßt sich aus den großen Summen beweisen, welche er, Jahr für Jahr, an die Zöglinge der Akademie verschenkte. Er war für arme Künstler aller Nationen ein rasch und gern helfender Freund, ein Tröster und Beschützer und namentlich in diesem Punkte seinem großen Rival, Thorwaldsen, sehr unähnlich. Aus der geschäftlichen Praxis wäre von Canova kein Beispiel zu finden, daß er sich seine Werke, gleich Thorwaldsen — bei dem dies die Regel bildete — Jahre lang vor Beginn der Arbeit hätte bezahlen lassen.

Betrachtet man Canova's Frauenbilder, so muß man, trotz der oft zu großen Weichheit und Zierlichkeit der Formen, dennoch gestehen: daß kein Bildhauer der modernen Zeit in der Bildung von runden Frauenfiguren Canova nahe kommt. Psyche und Hebe, die Venus Victrix und die dem Bade entstiegene Liebesgöttin, die Gruppe der Grazien, die Musen Euphrosyne, Aglaja und Thalia, die tanzenden Mädchen, Terpsichore, die Nymphe, die prachtvollen weiblichen Portraitstatuen, zunächst der Lätitia Bonaparte, der Mutter des modernen Titanen, einer Olympierin ähnlich u. s. w. — welche Mannigfaltigkeit der Charaktere, welche Verschiedenheit der Formengebung und des Ausdrucks und doch welche Vollendung in jeder einzelnen Gestalt! Diese Herrschaft über die todte Materie ist wahres Schaffen — die Leichtigkeit und Freiheit der Erscheinung ist niemals übertroffen worden.

Und jetzt wäre es, nach alter Professoralsitte, erforderlich, eine Untersuchung darüber anzustellen, wie weit es dem Bildhauer erlaubt sei, sich in seinen Schöpfungen dem wirklichen Leben zu nahen? Ob die Gebilde der Sculptur neben der Freiheit der körperlichen Erscheinung auch die Beseelung des wirklichen Menschen in einem so hohen Grade annehmen dürfen, daß der wesentliche Charakter sculpturaler Gebilde, „der schöne Schein des Wahren" zu sein, verloren geht, und die Vorspiegelung des Wirklichen sich geltend macht? Als wissenschaftliche Aesthetiker zucken wir mit den Achseln und sagen: Die Menschenfiguren der Sculptur sollen nichts sein, sondern Etwas bedeuten, und Canova's Frauenfiguren bedeuten nicht bloß, sondern sind Etwas. Sie treten uns mit einer Beseelung entgegen, welche wir nur den gemalten Figuren gestatten. — Aber mit all diesem Herbeten unsers ästhetischen Paternosters, trotz alle Dem und alle Dem, sind Canova's Frauenbilder schön und werden es noch lange bleiben, wenn die sämmtlichen gelehrten Kritiker der Gegenwart ihr müdes Haupt zur ewigen Ruhe gebettet haben.

*) Thorwaldsen.

Canova ist oft ein Bildhauer mit malerischen Grundgedanken genannt worden. Der rohe Kritiker hat nur seine, in vielen Fällen malerisch gedachte Anordnung im Auge. Nachdem wir soeben gezeigt haben, daß die bis zur Erregung der Illusion getriebene Beseelung seiner Figuren das sich durch alle Werke Canova's hinziehende wesentlich Malerische bildet, betrachten wir auch ein Werk, dessen malerische Anordnung selbst sehr blöden Augen nicht verborgen bleibt. Wir meinen das berühmte Grabdenkmal der Erzherzogin Maria Christina in der Kirche der Augustiner zu Wien. Wir sehen einen Zug von freistehenden Figuren nach der dunklen Oeffnung des Grabgewölbes sich bewegen. Die erste Figur ist schon am Portal angekommen; die letzten Gestalten, ein gebückter Bettler mit einem Kinde, schreiten die Stufen hinauf. Auf einer viereckigen Basis von geflecktem Marmor erhebt sich eine Pyramide von Marmorquadern, welche aus der Hintermauer hervortritt. Vor der Pyramide sind zwei Stufen. In der Mitte der Pyramide ist eine, nach oben verjüngte Thüröffnung. Ueber dem Felde, welches oberhalb des Architravs sich befindet, zeigt sich in natürlicher Größe und mit fliegenden Gewändern die „Glückseligkeit", eine Mädchenfigur, die das Portraitmedaillon der Erzherzogin Christina hält. Gegenüber ist ein Genius mit einem Palmzweige angebracht.

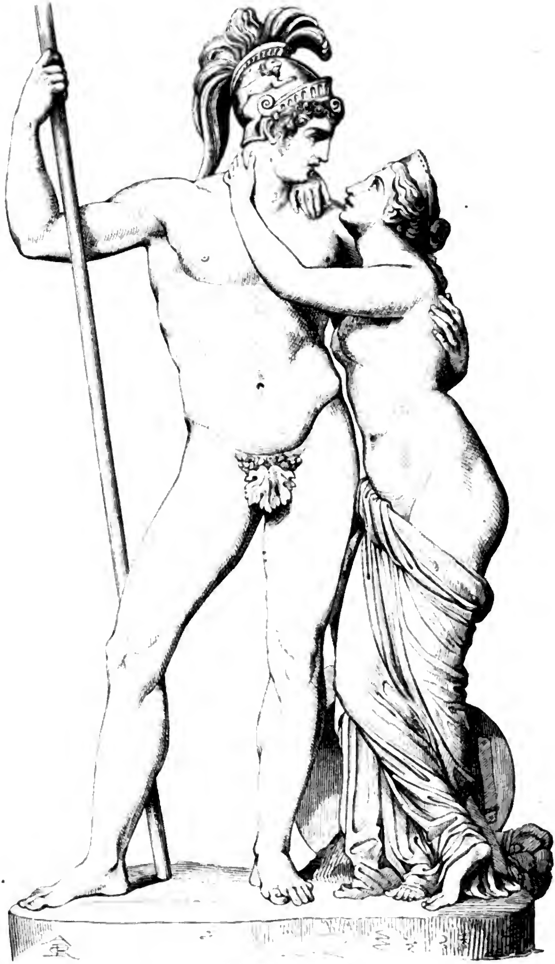
Ueber die Stufen vor der Pyramide ist ein, aus weißem Marmor gebildeter Teppich theilweise ausgebreitet. Der Teppich reicht von der Grabesthür, bis über die Basis der Pyramide herab und dient den sechs, in zwei Gruppen geordneten, in Procession nach der Grabespforte ziehenden Figuren als gemeinschaftliche Basis.

Die Hauptgruppe stellt die Beisetzung des Aschenkruges dar; die andere Gruppe bildet das Trauergefolge. Voran geht eine edle, matronale Gestalt, mit enggefalteter Tunica und wallendem Mantel, auf dem Haupte einen goldenen Olivenzweig tragend. Gesenkten Hauptes schreitet diese Figur, die „Tugend", daher, die Stirn auf die Urne pressend. Zu beiden Seiten gehen Tempeldienerinnen mit Fackeln, zwei jugendliche, kaum dem Kindesalter entwachsene Gestalten, mit aufgelöstem Haar und gesenkten Häuptern, in langen, feingefältelten Unterkleidern und kurzen Mänteln. Diese Gruppe wird durch eine Blumenguirlande verbunden, welche von dem Aschenkruge über die Arme der beiden Mädchen fällt. Uebrigens berühren sich diese Figuren nicht. Man sieht dieselben nur im Rücken und muß dicht an die Stufen treten, um die Gesichter betrachten zu können.

Die zweite Gruppe hat eine weibliche Figur, jugendlicher als die Urnenträgerin, zur Führerin. Dies ist die Wohlthätigkeit. An ihren rechten Arm hängt sich ein blinder Greis, der in der Rechten einen Stab hält und mit dem linken Fuße die Stufe ersteigt. Links neben dem Alten ist ein armes, sechsjähriges Kind, mit gefalteten Händen.

Außer diesen Gruppen ist noch eine dritte angebracht, welche heraldisch-symbolisch auf den übrigens schon durch die Inschriften ersichtlichen Zweck des Grabdenkmals hinweist. Auf der obern Stufe, links neben der Grabespforte, liegt ein Löwe, ruhend, den Kopf gegen die Gruft gewandt. Neben ihm ist das österreichische Wappenschild. An den Löwen gelehnt und mit dem Arme auf der Mähne ruhend, zeigt sich ein geflügelter Genius, als Jüngling gedacht. Er hält das Wappen von Sachsen-Teschen.

Ursprünglich war dies Grabdenkmal für Tizian bestimmt und sollte in der Kirche dei Frari zu Venedig aufgestellt werden. Der Genius der Kunst sollte die Urne tragen und das Trauergefolge aus den Figuren der Malerei, Sculptur und Baukunst, geschmückt mit ihren Werkzeugen und Insignien, bestehen. Man muß gestehen, die Idee ist in dem ursprünglichen Entwurfe viel einfacher, fester, als in dem Grabdenkmale bei den Augustinern in Wien. Dennoch bleibt der Vorsatz, Gruppen von sculpturalen Rundfiguren für Darstellung einer Art von Theaterscene zu verwenden, mit wundervoll gearbeiteten, marmornen Schauspielern zu agiren — ein monströser. Wir sagen hier nichts weiter von der meisterhaften Anordnung der Gruppen, von der vollendeten Ausführung — nur Das bemerken wir: dies Werk macht einen unbeschreiblich widerwärtigen Eindruck. Hier weist die Empfindung die in greifbarer Körperlichkeit erscheinende Illusion mit Gewalt zurück. Wir brauchen daher nicht in die Einzelfehler des Denkmals einzugehen, sondern weisen nur darauf hin: wie sich der Künstler etwa eine Kategorie gedacht haben mag! Die Figur mit der Urne ist eingestandenermaßen: die Tugend. Die Hauptfigur der zweiten Gruppe ist die Wohlthätigkeit — also ohne Zweifel eine Tugend. Die beiden Figuren stehen offenbar zu einander in einem sonderbaren Verhältnisse. Repräsentirt die erste Figur etwa die tugendhafte Gesinnung, die andere die tugendhafte That? Haben wir eine abstracte und eine concrete Tugend vor uns? Aber was in concreto tugendhaft ist, wirds in abstracto nicht weniger sein. Oder ist die erste Tugend lebendig gedacht und die andere wäre bloße sculpturale Allegorie — dann wäre das Gedankenlabyrinth vollends fertig.



Mars und Venus. Nach Antonio Canova.

Eine vorzügliche Portraitstatue ist außer der, nach der Agrippina geformten, Lätitia Bonaparte, diejenige des Papstes Clemens XIII. Der Pontifex maximus kniet betend auf seinem Grabdenkmale. Andere Portraitstatuen erscheinen verunglückt: die Napoleons I., im römischen Costume, die Statue Washingtons — im State House zu Raleigh in Carolina, U. S. durch Brand vernichtet —; die Büste Nelsons. Ganz vorzüglich ist dagegen die Büste Kaiser Franz I. von Oesterreich, im Belvedere zu Wien in einem besondern Cabinet unter einem Thronbaldachin aufgestellt.

Im Basrelief war Canova schwach — er lieferte Gemälde mit körperlichen Erhabenheiten. Hier war Thorwaldsen der Meister, welcher schwerlich zu übertreffen sein wird, während Canova dem Dänen in der Rundfigur aufs entschiedenste überlegen ist.

Canova sagte von seinem Leben: seine Bildwerke seien die einzigen Zeichen seiner bürgerlichen Existenz. Er lebte, unverheirathet, sehr zurückgezogen und verließ Rom nur zwei Mal auf längere Zeit, um Wien, Paris und London zu besuchen. Er ward mit Ehren aller Art überhäuft; der Papst zeichnete eigenhändig den Namen des Künstlers in das goldne Buch des Capitols und gab ihm den Titel eines Marchese von Ischia, mit einer Pension von etwa 4500 deutschen Thalern.

Zu Possagno ließ der Künstler einen griechischen Tempel zur Aufstellung seiner, von den Cardinälen für die Aufnahme in einer der Hauptkirchen Roms nicht für geeignet befundenen, Statue der Religion, sowie für die Vorrichtung seiner eigenen Ruhestätte erbauen. Er legte selbst den Grundstein des Tempels und schenkte an die Bewohner Possagno's und der umliegenden Dörfer 3000 Thaler. Canova verweilte eben bei seinem Bruder, dem Hellenisten Abbate Canova, in Venedig, als der Tod ihn am 15. October 1822 abforderte. Er ruht in seinem Tempel zu Possagno. In der Kirche dei Frari zu Venedig setzte man ihm ein Kenotaphium. Das Denkmal war von Canova selbst für Tizian entworfen worden.

Zum Schlusse noch einige Worte über Canova als Maler. Auf seine Malereien war Canova ebenso stolz, wie Friedrich II. von Preußen auf sein Flötenblasen. Der Meister konnte von seinen sculpturalen Werken mit der größten Ruhe, ja Gleichgültigkeit reden und ertrug selbst herben Tadel mit wohlwollendem Lächeln; er konnte sogar bei solchen Gelegenheiten sich förmlich entschuldigen, wie ein Kind, das begreiflich zu machen sucht, wie es zu diesem oder jenem Fehler gekommen ist. Sagte man indeß Etwas über seine Gemälde: so fingen Canova's Augen an zu leuchten

und er disputirte über jede Rüge mit aller dialektischen Feinheit und Satire, deren seine Landsleute fähig sind.

Das Erste, was bei Canova's Malereien auffiel, war ihr Mangel an scharfer, bestimmter Formgebung. Bildhauer betonen, wenn sie zeichnen oder malen, in der Regel die Form so scharf und schwer, daß die malerische Erscheinung darunter leidet. Bei Canova fand man ganz das Gegentheil. Sein Colorit war schön, saftig, pastos, glühend — ganz den Alt-Venetianern abgelauscht. Das Zarte, Liebliche, Schmelzende gelang dem Künstler hier stets am besten. Scharfmarkige Charakteristik ist in seinen Bildern noch viel weniger, als in seinen Sculpturen zu finden.

Einige seiner besten Gemälde sind folgende: Liegende Venus, nach einer schönen Trasteverinerin gemalt, auf einem Ruhebette, einen Spiegel in der Hand haltend; (dies, auch in Kupfer gestochene Bild, besaß große Vorzüge des Colorits. Die Venus war in natürlicher Größe genommen). Eine Lautenspielerin, halbe Lebensgröße; Mutter mit drei Kindern; Die Grazien; eine von einem Satyr belauschte, schlummernde, nackte Venus. Schließlich malte Canova sein eigenes Portrait und verwandte die größte Sorgfalt auf die Wiedergabe seiner rechten Hand. Die Hand ist schlank, mit langen, spitzigen Fingern; fest und durchgearbeitet — schöne, elastische Musculatur. Canova war stolz darauf, daß er mit seiner unbewehrten Hand in seiner Jugend hatte „Steine zerschmettern können“, obgleich er nichts weniger als athletisch gebaut war.

Canova's Stern ward durch die aufgehende Ruhmessonne Thorwaldsens verdunkelt. Er selbst betrachtete seinen Nebenbuhler ohne den Schatten des Neides, sondern machte nachdrücklich, und zwar schon bei der Betrachtung des Jason, auf das eminente Talent des „giovane Danese“ aufmerksam. Von Seiten der Bewunderer Thorwaldsens — dieser selbst war viel zu bequem, um sich um Nebenbuhler zu bekümmern — hat es jedoch nicht an Feindseligkeiten gegen den Italiener gefehlt, welcher, nach der Meinung der transmontanen Künstler Roms, nur zu lange auf das Kunstleben der ewigen Stadt seinen Einfluß geübt hatte.

Es existiren viele gute Kupferwerke über Canova's Productionen: F. Schulz, Umrisse mit Text und Leben des Künstlers, Stuttgart 1825 (Hauptwerk); Henry Moses, London 1828; Biographien: Missirini, Vita di Antonio Canova. Prato 1827; Paravia, Notizie intorno alla vita di Canova, Rom 1823 u. M.

Adolph Görling.

Deutsche Bildhauer
gegen Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts.

Heinrich Dannecker.
Johann Gottfried Schadow.

Heinrich Dannecker.

(1758—1841.)

Das Zopfthum des achtzehnten Jahrhunderts, heute sogar von Unwissenden stolz belächelt und verachtend beurtheilt, trug alle Keime des freien Aufschwunges der Künste und der Literatur in seinem Schooße. Die Zopfzeit gehörte der vornehmen Gesellschaft, wie das neunzehnte Seculum dem Volke gehört. Neben der Republik der privilegirten Stände gab es eine Republik der Gelehrten, Dichter und Künstler — sociale Kasten, welche in den genauesten Wechselverkehr getreten waren. Die großen Götter und Göttinnen dieser olympischen Genossenschaft repräsentirten die ganze Intelligenz, die Bildung und den Geschmack ihres Zeitalters. Was sich gegen diese Bildung auch sagen läßt — das kann nicht im Zweifel sein: sie war eine sehr harmonische, rund geschlossene, obwohl sie anscheinend die allergrößten Widersprüche aufzuweisen hatte. Die furchtloseste Kritik machte sich auf dem Gebiete des Begriffes geltend; der Autoritätsglaube war gebrochen und verspottet. Die ihrer Fesseln entledigte Phantasie schoß dagegen ins Schrankenlose und gerieth auf mystische Spielereien, um neue Gestaltungen zu schaffen. Der Empfindung ward ein Cultus gewidmet, wodurch dieselbe den Charakter des Schwärmerischen empfing und eben in die transscendenten Regionen führte, welche von der zersetzenden Kritik angegriffen wurden. Es braucht nicht besonders dargelegt zu werden, daß die Künste die Eigenschaft besitzen, diese Gegensätze in sich zu vereinigen. Die abstracten kritischen Ideen wurden durch künstlerisch gestaltete Gedanken zur Ruhe gebracht; der Negation, der Ironie trat die positive Schöpfer=

kraft entgegen und in der künstlerischen Gestaltung fand die zum Hyper-subtilen getriebene Empfindung und die im Transscendentalen hoffnungslos schweifende Phantasie ihr Maß und damit auch ihre Kraft.

Jene Zeit hatte sich viel zu weit von dem Realen der Erscheinung entfernt, um in der Darstellung derselben den Ausdruck ihrer Innerlichkeit zu finden. Der Begriff dominirte und die Kunstwerke hatten die allererste Aufgabe, diesem philosophischen Zuge gerecht zu werden. Das symbolische Element gehörte zu den geistigen Lebensbedingungen der Zopfzeit. Und Winckelmann zeigte, daß das zur Individualität durchgebildete Symbol bei den Griechen zu finden sei. Die „Bedeutung“ der griechischen Götter und Helden gewährte der Phantasie den weitesten Spielraum, und selbst die zarteste Empfindung war durch die reichen Bezüge der griechischen Kunstwerke zu dem — symbolisch aufgefaßten — Leben der Gegenwart zu befriedigen.

Dies ist die einfache Auflösung des Paradoxons, daß die Zopfzeit im Stande war, die idealen Regionen der Kunst zu beschreiten. Dies hilft die seltsam erscheinende Thatsache erklären, daß im „ordonnanzmäßigen Hauptquartier des Zopfthums“, auf der berühmten und berüchtigten Karlsakademie, außer einem Friedrich Schiller, eine Reihe von Künstlern eine solche Vorbildung und Richtung empfangen konnten, um in entscheidender Weise die Wiedergeburt der Kunst fördern zu helfen. Wir nennen aus der Malerschule der Karlsakademie nur Georg Friedrich Eberhard Wächter und Gottlieb Schick; aus der Bildhauerschule Philipp Jakob Scheffauer und Heinrich Dannecker.

Heinrich Dannecker, in Rom der „deutsche Canova“ genannt und bestimmt, eine Weltberühmtheit zu werden, ward am 15. October 1758 in Stuttgart geboren. Sein Vater stand auf der untersten Sprosse der Leiter, deren Spitze der Herzog einnahm — er war Reitknecht im herzoglichen Marstalle. Die Neigung des Knaben für Zeichnen und Bildnerei zeigte sich schon früh. Der Hof, und mit ihm Dannecker der Vater, hatte sich von Stuttgart nach Ludwigsburg übersiedelt und hier waren Decorateurs und Steinhauer fleißig mit der Ausschmückung des Schlosses und der Gartenanlagen beschäftigt. Erlaubten es die strengen Schulpflichten, so beobachtete Heinrich Dannecker, vielleicht acht bis neun Jahre alt, halbe Tage lang die Steinmetzen und Maler bei ihren Arbeiten und war überglücklich, wenn ihm dann und wann erlaubt wurde, das Bleiloth zu halten, Farben zusammen zu rühren, oder einen scharfen Meißel zuzureichen. Die Maler

erschienen als die „humansten Künstler", denn es kam ihnen auf einen stumpf gewordenen Pinsel und einige Brocken Farbe nicht an; sie hatten sogar, wenn sie besonders guter Laune waren, nichts dagegen, daß der Knabe in irgend einem Winkel mit „grundiren" half. Die Steinhauer dagegen waren sehr „eigen", betrachteten die Benutzung ihres „Geschirrs" als ein schreckliches Verbrechen und waren sogar noch für die Steinreste besorgt, obwohl diese für sie unbrauchbar waren und „sehr wenig carrarischem Marmor glichen."

Wie glücklich, erzählte Dannecker, als er nach seiner Rückkehr von Rom den bekannten Platz der Steinmetzen besuchte, wie glücklich würde mich damals ein alter Meißel gemacht haben! Es waren abgesprungene Meißel in Menge da. Ich hätte die Mühe nicht gescheut, mir einen solchen Eisenstumpfen durch Wetzen scharf zu machen — aber man belehrte mich, daß die alten Meißel der Schmied erhalte, welcher die neuen liefere. Traurig sah ich meinen Schlägel an — einen aus der herzoglichen Küche als unbrauchbar beseitigten hölzernen Zuckerhammer.

Die Hauptzuneigung des Knaben aber war einem feinen Sandsteinstücke zugewandt, das in einem Winkel des Steinhauerplatzes lag. Der Stein war pyramidalisch, die Spitze in die Erde gesenkt, die Basis, etwa anderthalb Quadratfuß groß, glatt und eben nach oben gerichtet. Den Stein hätte der Knabe für sein Leben gern bearbeitet. Das Prachtstück war jedoch unerschwinglich, da die Steinhauer zehn Kreuzer dafür verlangten. Es ward indeß dem Knaben gestattet, auf dem Steine nach Belieben zu zeichnen — eine bedeutende Gunst, da der Vater zu dürftig war, um für die künstlerischen Studien Heinrichs das nöthige Papier zu kaufen. Durch das Abschleifen der Zeichnungen ward der vielgeliebte Stein immer zweckgerechter; Bleistifte gaben die Maler her und so konnte Heinrich seinen Studien nach freiester Wahl obliegen, ohne daß sich die Steinhauer um ihn kümmerten. Er würde wahrscheinlich bei den Malern viel mehr Aufmunterung gefunden haben, als bei den Steinmetzen — „aber", meinte Dannecker, „in mir mußte eine Art von Witterung liegen, daß die Maler nicht zu meiner Waffengattung gehörten."

Es scheint, als ob Danneckers unbezwingliche Neigung zum Zeichnen die Wirkung gehabt habe, daß ihm ein Einsichtiger Unterweisung in den Anfangsgründen dieser Kunst gab; denn nachdem die Filiale der Akademie der Künste an der Militärpflanzschule der Solitude ein Jahr lang bestanden hatte, konnte der dreizehnjährige Dannecker einige Zeichnungen vorlegen,

welche seine sofortige Aufnahme in die „Artisten"-Abtheilung bewirkten. Der Herzog hatte die Zöglinge seiner Akademie selbst gewählt und bis zum Herzoge selbst drang Dannecker, seine „Bilder" in der Hand, vor, als man ihm, wegen der gar zu „minimen Condition" seines Vaters die Aufnahme in die Empfehlungslisten verweigert hatte. Als der Knabe dem Herzoge seine Zeichnungen übergab, sah der Fürst zwar streng auf das kindliche Machwerk, befahl aber: daß Dannecker sich am folgenden Tage auf dem Lustschlosse „Solitude", dem Sitze der Akademie, als Zögling zu melden habe.

Dannecker, der Vater, war nicht mit dem kühnen Schritte seines Sohnes, und ebensowenig mit der neuen Würde desselben einverstanden. Der wackere, bescheidene Mann glaubte im vollen Ernste: es komme seinem Sohne nicht zu, sich in die Reihen junger Cavaliere und Söhne von Standespersonen einzudrängen und sicher werde man ihn, den Vater, ob seines Hochmuths, aus dem Sohne einen Artisten zu machen, von der Seite ansehen. Die Mutter dagegen war muthiger. Sie verließ sich auf das Wort des Herzogs, nöthigenfalls auf den Schutz des von seinen Hofleuten und Beamten Gefürchteten und brachte wohlgemuth ihren Heinrich, sammt seiner kleinen Ausstattung, nach seinem neuen Bestimmungsorte.

Die Solitude war, nach dem Ausspruche des Herzogs, für die Schüler kein Rosengarten! Am allerwenigsten für die kleinen „Artisten". Diese existirten in der Nähe ihrer vornehmen Genossen nur durch herzoglich-durchlauchtigste Gnade. Die erste Abtheilung der Akademie bestand bekanntlich aus den „stiftsmäßigen Cavalieren" und Grafen; die andere Abtheilung schloß die „Eleven" in sich, die ihrerseits in Officiers- und Honoratiorensöhne getheilt wurden. Der Unterschied des Standes zwischen den Cavalieren und Eleven war zwar ein ungeheurer nach damaligen Begriffen, wurde aber doch in mehreren Stücken durch herzogliche „Reglements" ausgeglichen — die Artisten dagegen erschienen den Eleven, wie vielmehr aber den Cavalieren als eine Art von Parias. Bei dem Herzoge und folglich auch auf seiner Akademie stand die wissenschaftliche Bildung voran und als Ferdinand Hartmann, damals Studirender der Medicin, den Wunsch aussprach, sich der Malerei zu widmen, in welcher er so große Erfolge erringen sollte, konnte der Herzog ausrufen: „Schämt Er sich nicht, Er, der Sohn eines Hofdomänen-Raths, ein Maler werden zu wollen?"

Die Stellung der Artisten, ihren privilegirten Genossen gegenüber, war eine beklagenswerthe. Sie wurden gehudelt und gelegentlich hand-

greiflich gemißhandelt. Der Weg der Anklage stand zwar, in streng militärischer Weise von unten beginnend und von einem Vorgesetzten zum andern aufsteigend, offen; aber wer diesen Weg betrat, konnte sicher sein, daß der herauf beschworene Sturm zunächst sein eigenes Haupt mit voller Wucht treffen werde. Es mußte also geduldet werden! Dann waren die Aufseher da, die in den Artisten vor allen Dingen ein Corps von gehorsamen Handlangern erblickten, welches stets zu ihrem Dienst bereit sein mußte. Auch Dannecker mußte sich hier fügen lernen. Wie schrecklich ihm



Ariadne. Von Dannecker.

auch die Aufseher waren, so waren ihm die Handlangerarbeiten bei der Decoration der herzoglichen Lustschlösser, Solitude und Hohenheim doch noch fürchterlicher. Wenn er die Gießkanne in die Hand nehmen und mit einigen seiner Genossen Abends die Blumen begießen mußte, so lernte er hierbei freilich für seine Kunst nichts; aber er war auch nicht in Gefahr, sich seinen Geschmack zu verderben, wie dies bei den Zeichnungen, die Harper, ein Lehrer der Malerei, unablässig eintrieb, zu befürchten war. Harper hatte eine ungeheure Last von Arbeiten, meist untergeordneter Art,

zu überwältigen. Landschaften und Blumenstücke, Rosetten, Eckpiècen, Medaillons für Säle und Cabinette, Arabesken im verschiedensten Styl, Zierrathen aller Art mußte dieser übrigens treffliche Lehrer „gleichsam schockweise“ produciren. Hier mußten die Artisten helfen, so viel wie möglich. Erst galt es, Ideen zu haben, aus denen Harper nach seiner Weise „Etwas machte“; dann ward Alles für die Ausführung in Bewegung gesetzt.

Von großer Bedeutung ward für Dannecker ein zweiter Lehrer der Malerei, Guibal. Dieser, von Geburt ein Lothringer, war seiner Begabung, sowie seinen Kenntnissen nach, ein Künstler ersten Ranges. Daß Guibal, nach seinem eigenen Urtheil, „sich wie ein Roß in der Oelmühle ruiniren mußte“, hat die Karlsakademie zu verantworten. Guibal, der Freund Winckelmanns, der Schüler von Mengs, mit gewaltiger Eigenkraft und feuriger Begeisterung für Gelehrsamkeit und Kunst ausgestattet, ein Kenner des Alterthums und der Cinquecentisten wie Wenige, erscheint als eine großartige Lehrkraft. Weder in seinem Charakter noch in seinen Werken war ein einziger gemeiner Pinselstrich zu finden. Dem Idealen zugewandt, ein dichterisch gestimmtes Gemüth, welches in Worten und Wesen den Geist und die Empfindung seiner Schüler jeden Augenblick anregte, war Guibal der Genius, dem Dannecker seine Richtung verdankte, die ihn zur Höhe führte.

Guibal, die Art der Befähigung Danneckers klar erkennend, bewirkte dessen Versetzung in die Bildhauerclasse. Dem Schüler war dies nicht angenehm, denn als Bildhauer mußte er mit der Technik wieder, wie beim Zeichnen, von vorn beginnen. Eigenthümlich genug war Danneckers frühere leidenschaftliche Neigung für Bildhauerei wieder entschlummert. Nur kurze Zeit aber verging, und Dannecker fühlte sich als angehender Bildhauer völlig in seinem Element.

Im Jahre 1775 ward die Schule von der Solitude nach Stuttgart verpflanzt und nahm hier einen höhern Aufschwung. Dannecker erscheint in seinem achtzehnten Jahre bereits von großer Reife, wozu sein vertrauter Umgang mit seinem Kunstgenossen Scheffauer, sowie mit Schiller und Zumsteeg höchst förderlich gewirkt hatte. In Danneckers erster, selbstständiger Arbeit, „Milon von Krotona, mit den Händen im Baumspalte, wird von dem Löwen angefallen“, tritt uns bereits eine große Herrschaft über die Materie entgegen. Die Bewegung ist frei, die gewaltige Kraftäußerung in der Figur Milons ist naturwahr und dazu edel; der Löwe dagegen erscheint verunglückt.

Den Stoff hatte Dannecker nicht selbst gewählt, sondern derselbe bildete die Aufgabe für eine Concursprüfung. Dannecker hatte sich erkundigt, ob der Löwe wirklich den Angriff machen solle, oder ob der Augenblick vor dem Anpacken des Ungeheuers gewählt werden dürfe? Er erfuhr, daß das Beißen und Ankrallen der Bestie eine große Hauptsache bilde. Der heranschleichende, oder zum Sprunge fertige Löwe würde allerdings der Gruppe einen edlern Charakter gegeben haben. Der Mensch behielt noch Freiheit genug, um über sein Schicksal erhaben zu erscheinen, anstatt daß er, unmittelbar unter den Klauen und Zähnen des Raubthiers, zum bloßen Schlachtopfer herabsinkt. Man sieht, welchen feinen Instinct Dannecker bereits als Jüngling für das Edle und Erhabene im Sinne der Griechen besaß. Der Milon von Krotona hat, nachdem Dannecker als Meister sich gezeigt hatte, seine Lobredner gefunden. Es ward gesagt, daß Laokoon ebenso unfehlbar, wie der Milon verloren erscheine. Die Schlangen der Laokoongruppe aber stellen eine gewaltige Kraft mit der geringsten körperlichen Mässe verbunden dar. Wir müssen erst die Windungen der Ungethüme verfolgen und dazu noch die Wirkung des Giftbisses bedenken, um zu dem Schlusse zu gelangen, daß der Dulder, sammt seinen Söhnen dem Verderben nicht entrinnen kann. Hier ist die Freiheit der Figuren also ganz anders gewahrt, als bei dem Milon von Krotona. Der Jüngling Dannecker war daher mit seiner Auffassung des Stoffes gegen die Prüfungscommission unfehlbar in seinem künstlerischen Rechte.

Als der Milon vor der Commission erschien, da hatten die hohen Mitglieder derselben nur einen Ausruf des Erstaunens — nicht etwa über das Talent des Schülers, sondern über die „Keckheit" desselben, ein solches Werk für sein eigenes ausgeben zu wollen. Die „Hochgeborenen" suchten nach einem griechischen, oder sonst „der Antiquität appartenirenden" Vorbilde und kamen endlich zu dem Beschlusse: daß der Milon dem Dannecker von Guibal „soufflirет" sein möchte.

Guibal war ein Mann auf dem Platze, wenn er angegriffen wurde. Und hier hatte er, außer seiner eigenen Ehre, diejenige eines seiner Lieblinge zu vertheidigen. Er hielt dem Herzoge eine kraftvolle Standrede, legte Dannecker's Entwürfe vor und bewies, daß der Schüler ohne die geringste fremde Beihülfe seine Preisarbeit geschaffen habe. Der Herzog schaute noch immer sehr finster und ungläubig drein.

— Und zum Schlusse, Durchlaucht, sagte Guibal ärgerlich, welche Vorstellung machen Sie sich von Ihrer Akademie, wenn Sie einen Schüler,

der fünf Jahre lang mit Fleiß unterrichtet wurde und nicht ganz wenig gekostet hat, nicht für fähig halten, eine Arbeit wie den Milon Danneckers zu liefern? Liegt es denn in Euer Durchlaucht Absicht, daß die Schüler gar nichts leisten? Ich hätte die allergrößte Ursache, mich über die Milons-Gruppe zu beklagen, die, den Baumstamm mitgerechnet, aus drei Klötzen besteht — und Sie, Durchlaucht, wollen mir das Compliment machen, daß diese Klötze zu gut gerathen seien?

— Monsieur Guibal, antwortete der Herzog, beruhigen Sie sich. Man soll weder Ihnen noch Dannecker etwas am Zeuge flicken. Das Urtheil der Prüfungscommission cassire ich hiermit und Dannecker, der nach meiner Ansicht etwas sehr Lobenswerthes gemacht hat, erhält den Preis.

Von diesem Augenblicke an war Dannecker einer der Lieblinge des Fürsten. War sculpturaler Schmuck für seine Schlösser geliefert, wurden in den Festsälen — oft nur für eine einzige Nacht — speciell zu diesem Zwecke gefertigte Sculpturarbeiten, Gruppen von Genien, Amorinen und Aehnliches aufgestellt: so bezeichnete der Herzog gern Eines und das Andere und bemerkte: Das hat mein „Grieche" (Dannecker) gemacht. Und der Herzog irrte sich hier niemals.

Im Jahre 1780, nachdem Dannecker neun Jahre lang mit Geduld und heiterm Gleichmuthe das „Reglement" ertragen hatte, trat er aus der Akademie aus und ward mit 300 Fl. Jahresgehalt als Hofbildhauer des Herzogs angestellt. „Ein Bildhauer für einen Hof bin ich," sagte Dannecker; „ich kann es durch meine Bestallung beweisen. Jetzt aber muß ich auch ein Bildhauer für den Ruhm werden, sonst ist mein Leben zu den unnützen zu rechnen".

Er bildete sich nach eifrigen Besprechungen mit Guibal seinen Plan, dem sich auch Scheffauer*) anschloß. Guibal hatte an seinen Schülern und Freunden nichts zu tadeln, als ihre „Nationaluntugend", wie er es nannte: ein Uebermaß von ruhiger Beschaulichkeit und einen Mangel an Feuer. „Feuer hat Niemand in der Welt, als der Franzose", rief Guibal oft aus. „Nehmt gute Schule, ein geübtes Auge, die feinste Empfänglichlichkeit mit nach Rom — was gilt das, wenn das Feuer, die fertige That-

*) Philipp Jakob von Scheffauer wurde 1756 in Stuttgart geboren und starb daselbst als Professor der Karlsakademie im Jahre 1808. Seine berühmtesten Arbeiten (Frühling und Winter, die Büsten Kepplers, Karl Eugens und Friedrich Eugens ꝛc.) befinden sich im Stuttgarter Schlosse.

kraft mit ihrem unablässigen Drängen nach Gestaltung fehlt? Wenn Rubens nichts weiter besäße, als sein an die Franzosen mahnendes Feuer, er würde bewundernswerth sein. Das Feuer holt aus Paris und dann geht nach Rom; so werdet Ihr unter den Italienern nicht einschlafen, wie so viele Kunstjünger."

Und Dannecker und Scheffauer, den Ranzen auf dem Rücken, wanderten aus dem Thore von Stuttgart und schlugen den Weg nach Paris ein. Hier war es Pajou, welcher den beiden Schwaben bei ihren Studien mit seiner Einsicht beistand. Die Periode von Chaudet, welcher sich noch in Rom befand, war noch nicht angebrochen und die beiden Kunstjünger fanden die Sculptur in Paris in viel ungünstigerer Verfassung, als die Malerei, welche dem von Vien gegebenen Impulse gehorchte. Sie beschränkten sich daher auf das Studium der glänzenden Sammlungen in der Seinestadt. Um den Leuten in der Heimat zu zeigen, daß er in Paris seine Zeit gut anwende, modellirte Dannecker einen sitzenden Mars.

Nach zweijährigem Aufenthalte in Paris machten sich die beiden Bildhauer, 1785, auf den Weg nach Rom. Auch das Mal gingen die Freunde zu Fuße. Mit einer Art von heiligem Grauen sah Dannecker in Rom den Olymp Griechenlands eröffnet. Die erhabene Empfindung, welche ihm die Meisterwerke der Antike einflößten, hat Dannecker nie wieder verlassen. Für alles Andere als für die griechischen Sculpturwerke verschloß er Augen und Ohren. „Hier ist mein Weg", sagte Dannecker zu Goethe und Herder, „weshalb soll ich irgend einen abseit führenden Plan verfolgen, da ich jedenfalls damit endigen muß, auf den Weg Griechenlands zurückzukehren?" Die Italiener nannten Dannecker, dessen Namen sie schwer aussprachen, „il Greco", den Griechen; die deutschen Künstler wiederholten den Titel, zumeist im ironischen Sinne. Aber sehr bald bewies Dannecker, daß er mehr von den Griechen besitze, als den Titel.

Von Stuttgart aus war ein Auftrag des Herzogs für einen Bacchus und eine Ceres, in Zweidrittel-Lebensgröße in Marmor ausgeführt, eingegangen und Dannecker machte sich mit Begeisterung ans Werk. Der Dionysos-Liber ist meisterhaft in der Auffassung. Das Weiche, nach dem

---

*) Augustin Pajou (1730—1809) war ein Schüler des Bildhauers Lemoyne. Er gehört zu den besseren Bildhauern der Zopfzeit, wenn er auch in dem Ungeschmack jener Kunstperiode befangen war.

Weiblichen Hinüberweisende in manchen Formen, besonders in der Stellung, das Saftige, Glühende, die Leidenschaftsfähigkeit, welche aus der Figur spricht, entschädigen für die wenig durchgeistigten und individualisirten Gesichtszüge. Bacchus hält den Stab mit dem Pinienapfel leicht in der Linken und trägt in der Rechten eine Schale. Neben ihm hängt das Pantherfell. Auch die Anordnung des Haares, an den Krobylos erinnernd, hat etwas Weibliches. Obwohl die Modellirung des Bauches und der Unterschenkel oberflächlich erscheint, so kann dennoch der Bacchus Danneckers weit über dessen vielgepriesenen Amor gestellt werden. Die Ceres dagegen besitzt wenig Eigenartiges und die Gewandung läßt manchen Ausstellungen Raum. Der Bacchus mußte die Ceres, sammt den ihr anklebenden Reminiscenzen ins Schlepptau nehmen, und der Gott war stark genug, um diese Aufgabe zu erfüllen.

Canova, um ein Jahr älter, als Dannecker, fast noch auf hellenischem Boden stehend, sah in dem Bacchus des Deutschen das Unterpfand von dessen großartigen, späteren Erfolgen. Beide Künstler fühlten sich wie für einander geschaffen. Von dieser Zeit an trat eine vortheilhafte Wandlung in dem Benehmen Danneckers ein. Es schien bisher, als fühle der Künstler noch immer das nicht sanfte Joch, welches man ihm auf der Solitude und in Stuttgart auferlegt hatte. Er war bis zur Schüchternheit zurückhaltend und wenn es ihm auch keineswegs an Selbstgefühl fehlte, so wagte er es doch sehr selten, sich außerhalb seines Freundeskreises geltend zu machen. Nachdem der Bacchus vollendet worden war, und der erste Bildhauer Italiens denselben als eine meisterhafte Leistung anerkannt hatte, nachdem ein Herder ihn aufgemuntert und Goethe bewundert und die Akademien von Mailand und Bologna ihn feierlich zu ihrem Mitgliede ernannten — da trat Dannecker mit edler, heiterer Ruhe als Mann, als Meister auf, und sagte den Zweifeln und Grübeleien darüber: ob er Einer der Auserwählten sei oder nicht? auf immer Lebewohl.

Im Jahre 1790 kehrte Dannecker in seine Vaterstadt zurück und ward, wie sich die deutschen Künstler in Rom erzählten, wie ein Fürst empfangen. Es ward für zweifellos am württembergischen Hofe gehalten, daß Dannecker der Kunstakademie ein neues Leben einzuhauchen im Stande sei. Er ward zum Professor der bildenden Künste ernannt, empfing 800 Fl. Jahresgehalt und erhielt für alle seine Anordnungen völlig freie Hand. Der Neid wurde aufs äußerste durch diese Ehrenbeweise aufgestachelt; selbst die — damals so sehr gefürchteten — öffentlichen Blätter satiri-

sirten über den „griechischen Kunst-Bassa“ und in den Künstlerkreisen war man der Meinung, daß der Herzog für Dannecker Das zu viel thue, was Anderen, die neben der größten Dürftigkeit eminentes Verdienst besäßen, zu wenig geschähe.

Dannecker ward betrübt über diese neidischen Angriffe. Ihn störte nicht die Kritik; „er hatte sich in der Heimat für geliebter gehalten“. Bald aber bewies er seinen Neidern, daß er nicht daran gedacht hatte, aus seiner Stellung Anlaß zu nehmen, ihnen Schaden zu bereiten. Ruhig und groß ging der Künstler durchs Leben; jegliches tüchtige, hoffnungsvolle Streben mit Rath und That ermunternd. In dem nicht großen, aber erwählten Kreise, welcher Dannecker in Stuttgart umgab, lernte der Künstler Henrike Rapp kennen, deren Bruder, ein mit echtem Kunstsinne und Talent begabter junger Kaufherr, sich ihm innig angeschlossen hatte. Dannecker führte Henrike zum Altar. Ueber ein Menschenalter sollte dieser Herzensbund von der Hand des Todes verschont bleiben.

Im vollsten äußern und innern Gleichgewicht, sicher seiner Kraft, begann Dannecker jetzt ein heiteres, inhaltvolles Leben. Seine erste Arbeit in Stuttgart war das „Mädchen, welches einen todten Vogel betrauert“. Gesenkten Hauptes sitzt das jungfräuliche Kind da, und betrachtet den, in der rechten Hand ruhenden Liebling. Die Figur ist von großer Reinheit der Formen, zwanglos, durch Anmuth und Ausdruck fesselnd. Die Gewandung ist mehr von römischem, als griechischem Charakter und zeigt gegen die Draperie der Basreliefsiguren der „Geschichte und Tragödie“ einen sehr bemerkbaren Fortschritt. Ursprünglich war dies höchst ansprechende Stück für eine Volière im Garten eines Stabsofficiers in Stuttgart bestimmt. Die Ausführung in Marmor erfolgte erst in den letzten Lebensjahren Danneckers.

Eine liegende Sappho dagegen, mit der Lyra neben sich, muß als völlig verunglückt bezeichnet werden. Hier ist ein Streben nach Canovascher Eleganz, für welche Dannecker durchaus nicht befähigt war. Dies ist eine, nach der Schnürbrust gewachsene Modedame, bei welcher Alles überzart mit alleiniger Ausnahme des Theiles gerathen ist, von welchem die Aphrodite Kallipygos den Namen führt. Die „Trauernde Freundschaft“, 1804 für das Grabmal des Grafen Zeppelin ausgeführt, ist eine allegorische Gestalt ohne besonderes Verdienst. Der Genius des Künstlers schien zu ruhen. Es ward hohe Zeit, daß derselbe erwachte; denn bereits flüsterte man sich am Hofe und in der Akademie zu, daß sich Dannecker, nachdem

er die Genüsse der begüterten Classen kennen gelernt, sich mit einer unglaublichen Raschheit erschöpft habe.

Da trat Dannecker mit seiner berühmtesten Schöpfung, mit seiner „Ariadne“ auf. Schlank und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen*), anmuthig hingegossen, mit Rebenlaub bekränzt und durch kein neidisches Gewand verhüllt, ruht die Dionysosbraut auf dem daherschreitenden Panther. Die rechte Hand berührt den Rücken des Thieres; die Linke faßt einen Theil des Gewandes, auf welchem die Schöne sitzt, indeß der linke Unterarm sich leicht auf den Kopf des Thieres stützt. Der linke Schenkel ist unter das rechte Bein gezogen. Hier schweigt die Kritik; denn hier wird Jeder nur bewundern. Hier ist Dannecker ganz und vollständig er selbst, an kein Vorbild sich anlehnend, voll innigen, warmen Gefühls, und geistvollen Verständnisses der Naturwahrheit und dennoch der Harmonie und Einfachheit der Antike getreu bleibend. Erst im Jahre 1814 ward die Ariadne für Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. in Marmor ausgeführt und bildet seit jener Zeit eine der vorzüglichsten Sehenswürdigkeiten der alten freien Reichsstadt. Tausende von Nachbildungen sind von der Ariadne verbreitet — sie ist zu einer Lieblingsfigur aller gebildeten Völker geworden, wie Canova's Hebe, wie Thorwaldsens Basreliefs: Nacht und Morgen. Man mag die Ariadne betrachten, von welcher Seite man will, sie bleibt immer schön und tadellos, und von reiner Linienführung trotz der schwierigen Stellung. Scharfsichtige Kritiker wollten glücklich herausgebracht haben, daß das verdeckte Bein zu stark zusammengepreßt sei. Dannecker selbst sagte, als er dies hörte: Das linke Bein steckt vielleicht in dem rechten — die Statuen haben zuweilen eigenthümliche Launen: so hat Michel Angelo's „Moses“ sich wenigstens vier Finger der einen Hand in den Bauch gesteckt.

Im Jahre 1808 erhielt Dannecker einen Ruf nach München, den er ausschlug. Man machte ihn auf die Ehre aufmerksam, die er ohne weiteres Bedenken aus der Hand gebe. „Es ist eine schöne Ehre, wenn man mir ins Gesicht sagt, daß ich gegen meine Heimat undankbar bin!“ antwortete Dannecker. Der Künstler richtete sich in Stuttgart ein eigenes Haus ein und pflanzte seinen Garten an. Der Saal vor Danneckers Hause mit seinen Statuen und Gruppen versammelte außer vielen vornehmen und berühmten Fremden einen auserwählten Kreis geistreicher

*) Schillers Worte.

Männer und Frauen, welche der Meister selbst jedoch fast alle überlebte.

Dannecker war ein tiefes, inniges Gemüth; im Sturm und Drange zu schaffen war seine Sache nicht. Er mußte Zeit und Ruhe haben, um durch liebevolle Pflege im Innern seine Entwürfe bis zu fertigen Kunstwerken durchzubilden. Er konnte nicht durch die Masse seiner Productionen glänzen, sondern mußte sich auf die Trefflichkeit seiner Werke stützen. Einem solchen Künstler ist eine glückliche Häuslichkeit eine der ersten Bedingungen und mit einer frommen Rührung erklärte der Greis Dannecker oft, daß diese Häuslichkeit allein ihn zum Meister gemacht habe.

Eines seiner Werke, das Dannecker so recht aus tiefster Empfindung bei sich gehegt und gepflegt hatte, war die Büste seines Jugendfreundes Schiller. Er modellirte dieselbe zuerst 1793. „Es ist noch immer viel von dem alten Friedrich Schiller übrig geblieben"; meinte der Künstler. Als der Dichter kurz vor seinem Tode seine höchste Höhe erstiegen hatte, urtheilte Dannecker: „Schiller ist mir da aus der Büste hinausgewachsen, aber wenn ich sie einmal in Marmor mache, so werd' ichs schon wissen, wie ich das Alles, was er so Großes und Herrliches in sich trug, noch hinein bringe." Dannecker hielt Wort. Gemüthswahrheit, Schiller'sche Idealität und Aehnlichkeit sind in der kolossalen Marmorbüste des Dichters vereinigt.

Minder bedeutende Werke übergehend, wie die Parzen, die Wald- und Wiesen-Nymphe, Glaube, Liebe und Hoffnung u. s. w. erwähnen wir den Amor, in einer Höhe von 4 Fuß 7 Zoll, 1812 für den König von Würtemberg in Marmor ausgeführt. Es ist mehr der Eros, als der Amor, ein auf der Schwelle des Jünglingsalters stehender Knabe, mit schlaffem Bogen und gesenktem Pfeil. Die Position erinnert einigermaßen an den Bacchus; auch die Abdominalpartie ist nicht tadellos richtig. Das Antlitz hat einen Zug wehmüthigen Lächelns; die Stellung deutet auf Resignation hin. Wie schön auch die Arme und Schenkel sind, der Bacchus muß dem Amor gegenüber den Preis erhalten.

Der Pendant zum Amor ist die Psyche, eine zarte Gestalt, aber gleich dem Amor mit einer Naturalistik ausgestattet, welche nicht genügend zu stylistischer Harmonie durchgearbeitet ist. Das Lebenswahre der Psyche berührt bei der Zartheit der Gestalt nicht eben angenehm; man könnte an Hektik, an ungenügende Nahrung denken. Die Psyche steht ihrerseits hinter dem Mädchen mit dem Vogel zurück, obgleich Letzteres ganz genrehaft aufgefaßt ist.

In der Reihenfolge der Werke erscheint jetzt die Büste Lavaters, eine Meisterarbeit, von höchster Aehnlichkeit und feinster Individualität — ein Charakterkopf, wie er selten zu finden ist. Es ist hier der Ort, noch andere Portraitbüsten von Dannecker zu nennen: diejenige des Erzherzogs Karl, des Herzogs Friedrich Eugen von Württemberg, Zumsteegs, der Königin Katharina, des Königs von Württemberg, des Generals von Benkendorff u. s. w. — von denen die Büste Zumsteegs vielleicht die größten Vorzüge besitzt.

Eine Faunstatue, für den Garten zu Ludwigsburg ausgeführt, ist vielleicht deshalb so sehr mißlungen, weil die Aufgabe lautete: der Faun solle aus seinem Weinschlauche einen Stral in die Luft spritzen. Um das Zusammenpressen des Schlauchs deutlich zu machen, war derselbe auf eine Säule gelegt. Der Faun erhob sich auf die Fußspitzen und quetschte den Schlauch mit dem rechten Ellenbogen; zugleich hielt er die rechte Hand empor, um sich vor dem wieder niederfallenden Wasserstral zu schützen.

Die griechische Periode, die heitere heidnische Zeit war bei dem Meister vorüber. Sein Gemüth hatte sich immer mehr den christlichen Mysterien zugewandt. Ein Traum hatte den Künstler einen Christus erblicken lassen und von dieser Zeit an war die Idee, die Mission des Welterlösers in einer Christusstatue anschaulich zu machen, der vornehmlichste Gegenstand, welcher Geist und Gemüth des Künstlers beschäftigte. Dies Unternehmen ist, zunächst der Doppelnatur des Heilandes wegen, ein so schwieriges, daß noch kein Künstler dasselbe zu Ende geführt hat. In einer besondern Situation läßt sich der Heiland, wie manches Kunstwerk beweist, sehr wohl künstlerisch erfassen; aber in der menschlichen Gestalt des Erlösers, welche jedenfalls ihre Besonderheiten besitzen muß, das thatsächlich Unendliche des in ihm liegenden abstracten Begriffs darzustellen — das ist unbedingt eine andere Aufgabe!

Oft verzweifelte Dannecker, seine Lieblingsidee zu verwirklichen. Dann aber machte er sich an die Arbeit. Unter einigen Christusmodellen en miniature, welche auf seinem Tische standen, ließ er ein kleines Kind dasjenige suchen, welches den Herrn Jesus Christus vorstelle und siehe — das Kind bezeichnete mit sicherer Hand die Statuette, welche der Meister aus den anderen Erstlingsentwürfen mit so vieler Mühe herausgearbeitet hatte.

Christus erscheint als schöner, schlanker Mann, mit einem schlicht vom Halse bis zu den Füßen reichenden Rocke bekleidet. Er führt die eine Hand leicht gegen seine Brust und deutet mit der andern nach oben, mit den Worten: Durch mich geht der Weg zum Vater! Das Gesicht ist sanft,

im Munde fast weiblich; das Erhabene weicht vor dem Ausdrucke der größten Milde. Es ist hier Alles angewandt, um bei der Ruhe der Stellung die höchste Beseelung zu erzielen . . . Ob Dannecker seine Aufgabe glücklich gelöst hat, darf in Frage gestellt werden.

Die erste Christusstatue Danneckers kaufte die Kaiserin von Rußland. Die Figur, acht Fuß hoch, aus carrarischem Marmor, ging 1824 nach Moskau ab. Später bildete der Meister Manches um. Das Elegische der ersten Statue verschwand und die Merkzeichen geistiger Erhabenheit und überirdischer Ruhe traten mehr hervor. Auch dieses Modell ward ausgeführt.

Höher als die Christusstatue schätzt der Verfasser dieses Artikels die Statue des Evangelisten St. Johannes. Begeistert, im Anschauen göttlicher Geheimnisse versunken, richtet sich der Blick des Apokalyptikers nach oben. Die linke Hand zeigt, daß er, der Großartigkeit der Visionen gegenüber, Mühe hat, sich die aufgerollten Bilder der Zukunft, die er verkündigen soll, zu merken. Erwartung anzeigend, ist die Rechte erhoben.

Von Basreliefs ist „Danneckers Traum", die „Entschleierung der Astronomie durch die Wissenschaft" zu nennen. Als seine letzte Arbeit bezeichnete Dannecker den christlichen Engel des Todes. Die Ausführung übernahm sein Schüler Wagner, welcher sammt Distelbarth, J. N. Zwerger und Imhoff Danneckers Tüchtigkeit als Lehrer bekundet.

Unter der Pflege seiner zweiten Gattin, Friederike geborene Kolb, trat Dannecker in das hohe Greisenalter ein. Den Meister verließ mit 80 Jahren das Gedächtniß, die Erinnerung sogar an die eigenen Schöpfungen; nur sein heiterer Sinn, seine fromme Weise rettete sich aus dem geistigen Schiffbruch. Er starb am 8. December 1841.

Zwischen die erhabenen Gestalten Canova's und Thorwaldsens gestellt, ist der Deutsche dem Italiener wie dem Dänen vollkommen ebenbürtig!

Johann Gottfried Schadow.

(1764 — 1850.)

Der Kunsthistoriker, welcher mit dem kritischen Maßstabe in der Hand die Künstlergrößen des achtzehnten Jahrhunderts zu bemessen unternimmt, wird zögernd und betreten eine gewaltige Gestalt betrachten, der man mit dem gewöhnlichen kritischen Schematismus nirgend beikommen kann. Es ist die Gestalt Johann Gottfried Schadows, des Bildhauers, welcher den Pinsel und die Feder nicht schlechter, als den Meißel und Schlägel zu führen verstand.

Suchen wir in der Plastik tiefes Verständniß der Antike, individualisirte Begriffe in Verbindung mit dem ausgebildetsten Naturgefühl — Schadow besitzt, was wir wünschen. Beseitigen wir in Gedanken die Antike und halten uns an das Reale der natürlichen Erscheinung; fordern wir ein Abbild des charakteristisch gefaßten Lebens in möglichst unmittelbarer Weise — Schadow kann uns in Meisterwerken die Antwort zeigen. Außerdem ist Schadow ein gelehrter Mann, welcher in seinen Forschungen auf dem Gebiete der bildenden Künste sich als einen scharfsinnigen Denker zeigt.

Diese Vielseitigkeit Schadows hat nach Goethe's Meinung nichts von einem Tausendkünstler — allenthalben tritt uns Schadow mit seiner ganzen Persönlichkeit entgegen, setzt seinen ganzen Menschen ein. Er besitzt nichts blos Angelerntes; was er weiß, ist wie aus der Tiefe seines eigenen Innern entquollen und was er producirt, gehört ihm selbst im vollsten Maße. Schadow ist ein so hoch begabter und kraftvoll organisirter Genius, daß er Zopfthum und Antike, Naturales und Ideales in sich aufnehmen und

dennoch völlig er selbst bleiben konnte. Er hat auf viele Felder der Kunst gegriffen; seine Werke erscheinen in sehr verschiedenen Darstellungsweisen — dennoch ist Schadow nirgend zu verkennen. Seine schöpferische Kraft bricht allenthalben durch und der gewählten Stilart verleiht er sein originales Gepräge.

Mitten in das Ringen gestellt, welches den Anbruch einer neuen Periode des Völker- und Kunstlebens bezeichnet, in dem Durcheinander künstlerischer und literarischer und patriotischer Richtungen steht Johann Gottfried Schadow als eine, wahrhaft Ehrfurcht gebietende, Erscheinung — nie über den richtigen Weg in Zweifel, gewissenhaft das Kleine wie das Große prüfend und mit einer Art Vehemenz seine eigenen Schöpfungen aus sich herausschleudernd.

Schadow hat das Kernfeste und Kerndeutsche im höchsten Maße. Als Grieche mag er unbeholfen erscheinen, wie Voß in seinem Homer; aber Schadow versteht die griechischen Statuen eben so gut zu lesen, wie Voß die Iliade und Odyssee. Es mag uns bei der Charakteristik seiner dem Leben nachgebildeten Figuren eine kühle Nüchternheit auffallen — das ist eine Eigenschaft, welche Schadow mit Lessing, dem Dichter und Kritiker gemein hat und die zunächst auf dem Bestreben ruht, das Wesentliche zu fassen, allen Firlefanz abzuthun und die Wahrheit für sich selbst reden zu lassen. Die geistige Natur und ihr besonderes Gepräge entgeht Schadow bei seinen menschlichen Figuren nie — hier ist nichts Leeres, Uebertünchtes. Schadow ist nicht der Mann, um sich mit subjectiven Gefühlsstudien zu beschäftigen und den Weg zu suchen, dieselben zum Ausdrucke zu bringen — er hat nichts von Jean Paul und der deutschen Gefühlsseligkeit am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Schadow ist die Objectivität selbst und rangirt in dieser Hinsicht mit keinem Geringern als mit Goethe selbst.

Durchfliegen wir die Reihe sämmtlicher modernen Bildhauer, so finden wir Niemand, mit welchem die Schaffensart Schadows eine größere Aehnlichkeit hatte, als Schonhofer, den Meister des Schönen Brunnens in Nürnberg — Schonhofer, den wir Deutschen stolz einem Andrea Pisano und Lorenzo Ghiberti entgegenstellen können. Es kann merkwürdig erscheinen, daß ein Schadow, mit seiner eminenten natürlichen Begabung, mit dem ganzen Apparat seines neuzeitlichen Wissens in seinen besten Werken nicht über den deutschen Altmeister des vierzehnten Jahrhunderts hinausgekommen sei! Merkwürdiger aber noch kann es dem Denkenden sein, daß sich Schadow, trotz des zu seiner Zeit aufgehäuften, theoretischen Wustes in der Kunst,

trotz einer übermächtigen, auf das Ideale gerichteten Literatur, die ihre Nahrung dem classischen Alterthume, so wie Dichtern und Schriftstellern fremder Nationalität entnahm, so durchaus deutsch bleiben konnte, wie er sich in seinen Werken gegeben hat!

Die künstlerischen und literarischen Zeitgenossen Schadows stehen mit ihren Productionen meist alle auf einer andern Basis, als Schadow selbst. Jene suchten sich der geistigen Spitze der künstlerischen Darstellung, — des Idealen zu bemächtigen und strebten, dem Idealen durch das Beimischen naturwahrer Züge den Schein organischen Lebens zu verleihen. Schadow aber hat zunächst die natürliche Erscheinung vor Augen, mit allen ihren Zufälligkeiten, ihrem charakteristisch Besondern und von dieser Basis steigt er zu der künstlerischen Idee auf, welche das charakteristisch Wesentliche als Ganzes zur Erscheinung bringt.

Hier ist die großartige Bedeutung Schadows für die Entwickelung der Kunst. Er ist eine Kernnatur — auch in der wichtigen Beziehung, daß aus seinem Kerne sich eine edle Pflanze mit dem Samen neuen Lebens emporhob. Der Realismus der Jetztzeit in der Kunst ruht auf Johann Gottfried Schadows mächtigen Schultern. Es gehört in der Künstlerwelt der Gegenwart fast zum guten Ton, den alten Schadow „aus Gnaden existiren zu lassen"; wer den gewaltigen Mann aber genauer ins Auge faßt, wird schnell genug erkennen, daß viele unserer gerühmtesten, neueren Bildwerke — auch im Punkte eines idealen Realismus*) — den Schadowschen Statuen kaum an die Knöchel reichen. Die Neu-Antike hat mit Thorwaldsen ihren völligen Abschluß erreicht; der Schadowsche Realismus aber reift in der Bildhauerei und Malerei neuen Gestaltungen entgegen, bis derselbe seinerseits die nicht zu überschreitende ideale Höhe erreicht hat, welche als das Maß der Gesammtbildung unserer Zeit bei den Nachkommen gelten wird.

Schadow ist der Sohn eines armen Bürgers in Berlin. Er ward im Jahre 1764 geboren. Die Absichten des Vaters scheinen nicht weiter gegangen zu sein, als daß der, mit den gewöhnlichsten Schulkenntnissen ausgerüstete, Gottfried ein Bildhauer im Sinne der Zunft werde — geschickt Bilder- und Spiegelrahmen zu fertigen und Gypsabgüsse zu machen. Es war weniger berechnet, als ein glücklicher Zufall, daß Schadow bei Mynheer

*) Wir gebrauchen absichtlich diesen Pleonasmus, um das Ueberwiegen des Idealen bei realistischer Gestaltung zu bezeichnen.

Tassaert*), einem Bildhauer, in die Lehre kam, welcher, nach Schadows Ausdruck, in den letzten Regierungsjahren Friedrichs des Großen, „besonders die Kirchhöfe unsicher machte“. Der Niederländer war nichts weniger, als ein genialer Mann; — seine Büsten waren geistlos und seine allegorischen Statuen und Gruppen des Krieges und der Freundschaft, des Opfers der Freundschaft und Liebe, der Liebe von der Hoffnung genährt, und Aehnliches, sind ein sprechender Beweis davon, wie tief die Kunst herabzusinken im Stande ist.

Tassaert war trotz seiner Würde als Oberaufseher aller „königlichen“ Sculpturen, trotz seines Rectorats der Akademie kein Kenner der Kunst; aber er war ein sehr praktischer Mann, der in seiner Werkstatt keine faulen Arbeiter duldete und einen vortrefflichen Blick besaß: ob ein Arbeiter Geschick genug besaß, um „Etwas rasch fertig zu bringen“. Die Arbeit ging Schadow schnell von der Hand; er war sehr anstellig und Mynheer Tassaert kam zu der Ueberzeugung, daß der angehende Jüngling, wenn er Zeichnen-Unterricht erhalte, in der ganzen Werkstatt nicht seines Gleichen haben werde.

Seine Fortschritte im Zeichnen und bald auch im Malen waren so gewaltig, daß Tassaert das naive Geständniß machte: „Du mußt ein Künstler werden, ein Maler; die Bildhauerei ist für Dich nicht gemacht!“ Schadow erklärte jedoch, daß er nur deshalb so eifrig gezeichnet habe, um ein desto besserer Bildhauer zu werden. — „Nun, schloß Tassaert, Du mußt Deine Sache ganz besonders anzugreifen wissen, wenn Dich die Leute für etwas Besseres, als einen Steinhauer halten sollen.“

Tassaert gab sich alle mögliche Mühe, um zunächst der Bedürftigkeit seines besten Schülers abzuhelfen. Er erhielt hier eine Unterstützung und dort eine, und erlangte auch ein Stipendium für seinen Liebling, dem nach einer ministeriellen Versicherung eine außerordentliche Pension für Rom nicht entgehen konnte, „da die Exempel von solchen extraordinären Meriten in der Kunst bei Berliner Jungen selten absolviret worden.“

Diese günstigen Aussichten scheinen Mynheer Tassaert auf die Idee gebracht zu haben, den Kunstjünger durch unauflösliche Bande an sich zu fesseln. Der antwerpener Bildhauer hatte in Berlin mit großen Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Er sah sich allenthalben von Neidern und Feinden umgeben, die auf seine Anstellung Jagd machten — und es lag viel Wahres in den Klagen des sculpturalen Oberaufsehers, daß mit der „Cour von

*) Vergl. Seite 5 dieses Bandes.

Preußen eben so wenig, wie mit der kritisirenden Canaille auszukommen sei." Tassaert hatte schon durch seine Sprache als Lehrer viele Unannehmlichkeiten; Jan Peter Anton*) war längst Derjenige, an welchem die Kunstschüler ihren Witz übten. Er mußte einen Alliirten suchen und zwar einen solchen, der ihm baldigst adjungirt werden konnte. Offenbar eignete sich für diesen Zweck Niemand besser, als Schadow. Der Schüler besaß, neben seinen übrigen guten Eigenschaften die Gabe großer persönlicher Schönheit. Tassaert machte die Bemerkung, daß seine ältere Tochter Henriette Felicitas, eine gute Portraitmalerin, den letztern Umstand noch früher, als er selbst bemerkt hatte und so stand dem Rector der Akademie in seinem Wunsche, Schadow in einigen Jahren als Schwiegersohn zu besitzen, gar nichts entgegen. Mit vollster Zuversicht erklärte Tassaert seinem, im zwanzigsten Lebensjahre stehenden Schüler: daß er, Tassaert, ihm als Belohnung seines Fleißes die Hand seiner Tochter zugedacht habe. Die Hochzeit könne immerhin noch hinausgeschoben werden, falls die Verlobung nur ohne weiteres erfolge; übrigens habe er, als Vater, auch nichts einzuwenden, wenn Schadow Demoiselle Tassaert sofort zu heirathen wünsche.

Einige Tage später fehlte Schadow in Tassaerts Werkstatt. Es zeigte sich, daß er verreist war. Wohin — das wußte Niemand. Nach langem Harren ging dem consternirten Tassaert die Wahrheit auf, daß Schadow Berlin ganz und gar verlassen haben müsse. Erst im Laufe der Zeit entschleierte sich die Ursache des plötzlichen Verschwindens von Schadow.

Das war ein ganzer Roman. Ein junges, reizendes Mädchen war in Wien geistlichen Seelenjägern in die Hände gefallen und in ein Kloster gebracht, wo das Mädchen getauft worden war. Der Vater der unfreiwilligen Proselytin hatte ihren Aufenthaltsort endlich ausgefunden und seine Tochter durch List den geistlichen Wächterinnen entführt. Die Flüchtigen wandten sich nach Berlin, wo „Jeder nach seiner Façon selig werden konnte", und hier war's, wo Schadow die Klosternovize kennen lernte. Mit ihr war er von Berlin geflohen. In Wien schaffte der Schwiegervater dem Paar Geld und im Jahre 1785 finden wir den jungen Mann mit seiner Gattin Aug' in Auge den Herrlichkeiten von Florenz gegenüber.

In Florenz empfand Schadow die erste und heftigste Erschütterung, welche die Bewunderung der Schönheit der Kunst zu erregen vermag. Vor den Werken eines Giovanni da Bologna und Michel Angelo überlief ihn

*) Tassaerts Vor- und Spitznamen.

ein eiskalter Schauer. Beim Anblicke der Kunstschätze der toscanischen Hauptstadt fühlte Schadow die Entfernung, in welcher er von denselben sich befand, aber auch das wonnige Hochgefühl, welches der Weg, um zu ihnen zu gelangen, gewähren müsse.



Standbild des Fürsten Leopold von Dessau. Nach Schadow.

In Berlin glaubte man, Schadow habe sich geflüchtet, weil er ein satirisches Bild zu einem skandalösen Roman geliefert habe, dessen Spitze gegen den Minister von Hertzberg gerichtet war. Schadow kümmerte sich in Italien wenig um diese „Schatten unter den Fußsohlen.“ Er befand sich in Rom und studirte die Schätze des Vaticans und des Capitols. Hier lernte Schadow den Unterschied zwischen antik und modern; hier ging ihm die Welt der griechischen Kunst auf. Während man in Berlin der

festen Ueberzeugung war, daß Schadow, welcher trotz seiner Armuth sich die „extraordinäre Pension" aus barem Muthwillen abgeschnitten habe, in Rom wenigstens bei den ersten Stadien des Verhungerns angekommen sein werde, hatte der Meister energisch seine Eigenproduction begonnen.

Gleichsam spielend zeigte er den Römern, was er vermöge. Ein Marchese della Balestra hatte einen Preis für eine Gruppe des Perseus und der Andromeda ausgeschrieben. Schadow ward der Sieger in diesem Concorso. Die Italiener jubelten, daß ein Fremder, ohne geistliche Protection, im Stande gewesen war, die Schützlinge der Kirchenfürsten — und der Gesandten — siegreich aus dem Felde zu schlagen. In Berlin machte die Nachricht von dem Rufe, den sich der verloren geglaubte „Berliner Junge" erworben, einen tiefen Eindruck. Schadows Mutter, eine Frau voll Empfindung und Originalität, war schlaflos vor Freuden. In ihren jüngst veröffentlichten Zeilen schildert sie den Besuch, welchen sie bei dem Minister machte, um das Genauere über die Gewinnung der „goldenen Medaille" zu erfahren.

Schadow sprach von seiner Mutter stets als von einer hochbegabten Frau voll edler Originalität. Ihre Briefe sind kraftvoll, natürlich, voll Humors. Oft überrascht die Lebendigkeit und das Treffende des Ausdrucks. Man erlebt förmlich Alles, was die Matrone ihrem Gottfried und dem kleinen Enkel Rudolph zu erzählen hat.

Tassaert, außerdem kränkelnd, hatte den Schlag, welcher seine Lieblingsidee getroffen, nicht lange überlebt. Er starb bereits 1788. Mit aller der Zähigkeit, welcher der Niederländer fähig ist, hatte Tassaert stets behauptet, daß es nur einen Preußen gebe, welcher ihn ersetzen könne — Gottfried Schadow. Ihm hatte der sterbende Lehrer den Auftrag gegeben, das bereits im Modell vorhandene Grabmal des jungen Grafen von der Mark zu vollenden. In Berlin glaubte man an „maßgebender Stelle" nicht, daß man einem so jungen Manne, wie Schadow, die Tassaert'schen Functionen übertragen könne. Der König selbst war anderer Meinung. „Ist der Candidat jung und kann nichts, so ist Hoffnung, daß er noch lerne; ist er jung und kann Bedeutendes — desto mehr Ehre für ihn und die Akademie."

Schadow war vierundzwanzig Jahr alt, als er zum königlichen Hofbildhauer an Tassaerts Stelle ernannt wurde. Er übernahm nach der Aufforderung des Königs die Ausführung des Grabdenkmals für den Grafen

von der Mark, sah sich indeß genöthigt, das hinter den bescheidensten Forderungen zurückbleibende Modell Tassaerts unbenutzt zu lassen.

Allerdings lautete die, von Ramler gegebene Vorschrift so zopfmäßig, wie möglich: der Graf sollte der Minerva entrissen und von der Zeit in die Unterwelt entführt werden. Die Parzen sollten streitend mit einander angebracht werden. Tassaert hatte, da recht vieler, und zwar inländischer Marmor verwandt werden sollte, gleich einen ganzen Felsen in seinen Entwurf gebracht. Oben darauf sollten die Parzen sich tummeln und unten sollte eine Höhle ausgemeißelt werden, an deren Pforte die Zeit den Grafen vorgeschriebenermaßen ablieferte.

Schadow gab einen Sarkophag mit einem, die Anordnung ausdrückenden — sehr deutlichen — Basrelief. Auf dem Denkmal ist der Verstorbene ruhig schlummernd dargestellt. Er hat den Helm unter dem Haupte; die linke Hand ist herabgesunken, die Rechte berührt das Gefäß eines entblößten Schwertes. Das Kolossalbild ist, nach römischem Stil, und zwar selbst auf der Brust nur unvollkommen bekleidet. Die Schenkel sind nackt; die Füße sind mit Sandalen geziert. Das Denkmal befindet sich in der Kirche der Dorotheenstadt zu Berlin. Die Parzen wurden in einer Nische oberhalb des Grabmals angebracht.

Um dieselbe Zeit hatte Friedrich Wilhelm II. beschlossen, auf seine eigenen Kosten dem großen Friedrich ein würdiges Denkmal in Erz setzen zu lassen. Der Erzguß im Großen war damals in Berlin noch wenig geübt. Schadow erhielt den Befehl, sich nach Stockholm und Petersburg zu begeben, um die neuesten dortigen Gußproductionen anzusehen und das technische Verfahren zu studiren. Durch ungünstige Umstände kam Schadow zu spät in Stockholm an, um bei dem Gusse der Reiterstatue Gustav Adolphs zugegen zu sein. Doch empfing er alle wünschenswerthen Aufschlüsse durch den Bildhauer Sergell.

Die Reise ging von der schwedischen Königsstadt nach St. Petersburg. Sie war so reich an Mühsal und Gefahr, daß man unwillkürlich an eine Tour in den Pelzjäger-Territorien erinnert wird. Auf dem elendesten Fuhrwerke mit widerspänstigen Pferden, galt es — selbst kutschirend — durch Haide, Moor und Waldgebirg vorwärts zu gelangen. Sehr oft war weder Weg noch Straße vorhanden und das Verirren gehörte zu den täglichen Vorkommnissen. Der finnische Golf wird bei Sturm und Regenschlag auf offenem Kahn passirt und zum Schlusse strandet das Fahrzeug. Der Künstler rettet kaum das Leben. Unter Regenströmen schläft er an einem Wach-

holderbusche, dessen Beeren ihm, als er erwacht, zur Stillung des Hungers dienen.

In Petersburg fand Schadow viele, theils antike theils neue, Bronzewerke und wohnte einem Gusse in der kaiserlichen Gießerei bei. Auf der Rückreise stellte er in Kopenhagen Untersuchungen an der equestrischen Statue Christians V. an. Mit einem umfassenden, höchst instructiven Berichte konnte Schadow 1792 in der Akademie auftreten. Des Technischen sicher, ging der Meister bereits zu der Beantwortung der Frage über: in welchem Costume Friedrich der Große dargestellt werden müsse? Er hatte die Akademie und die Kunstkenner Berlins entschieden gegen sich, als er behauptete: daß es die erste Pflicht der Kunst gegen den Helden sei, getreu zu erscheinen. Man hielt es für lächerlich, den großen König anders, als im Costume eines Alexanders oder Cäsars darzustellen. Der Hof nahm Schadows Meinung geradezu ungnädig auf. „Er, Schadow", wurde rescribirt, „werde als Lehrer der Bildhauerkunst wissen, daß es sich nicht schicke, eine historische Statue mit dem ordinären Habit zu bekleiden." Die immer gewaltiger steigenden politischen Wogen drängten bald darauf das beabsichtigte Denkmal von der Tagesordnung.

Schadow war inzwischen „warm geworden", wie er sagte. Er mußte den großen Friedrich los werden, um nicht ferner, als wäre der Held ein schrecklicher Alp, von ihm gequält zu werden. Der Künstler entschloß sich, selbst ein Königsdenkmal ins Leben zu rufen. Er zeichnete selbst 100 Thaler für die Kosten, und der Minister Graf von Hertzberg, Graf Blumenthal Arnim und noch vier andere Cavaliere brachten 700 Thaler zusammen. Es war von Schadow beschlossen, die Statue Friedrichs in Kolossalgröße aus carrarischem Marmor zu fertigen. Stettin ward als der Platz der Aufstellung ausersehen. Mit Mühe und Noth brachten die pommerschen Städte und Kreise, sammt den „sehr zähen Landräthen, die oft zu den reichsten Leuten gehörten", 6000 Thaler zusammen. Die Statue kostete Schadow indeß selbst 6200 Thaler. Er mußte in Stettin den Landständen und Edelleuten bei der Enthüllungsfeier „Ehren halber" ein Banquet geben, das 600 Thaler kostete, trug seine Reisekosten und andere Ausgaben und hatte, seinen Beitrag mitgerechnet, runde 1000 Thaler Schaden, von deren Wiedererstattung durch eine neue Sammlung der Künstler, ebenfalls „Ehren halber", absehen mußte.

Friedrich der Große ist in seinem weltbekannten Costume dargestellt. Einige Stücke desselben waren ihm im Original zu Gebote gestellt worden;

das Uebrige war in sorgfältigster Weise nachgebildet. Der König hält den Commandostab gebietend vorwärts; das Ende des Stabes ruht auf den Gesetzbüchern, die aufgethürmt neben der Figur liegen. Es liegt Kraft, Würde und Selbstvertrauen in der Haltung und im Gesichtsausdrucke des Königs. Das Ganze ist jedoch etwas schwerfällig gerathen, was vielleicht der Hauptsache nach auf den Mantel zu schieben ist, welchen Schadow, damit „das Werk nicht so gar dürftig aussehe", dem Könige umzuhängen für nöthig gefunden hatte. Später beklagte sich Schadow über den Hermelinmantel und schalt, daß von den zimperlichen Antikenwüthrichen dem Könige „der Mantel auf den Leib hinauf raisonnirt worden sei."

In seinem, 1794 auf dem Wilhelmsplatze errichteten Denkmal Ziethens feierte Schadow dagegen einen durch keine Bitterkeiten verkümmerten Triumph. Bei den Vorberathungen über die Errichtung der Statue waren, gründlich genug, auch die Officiere des Ziethenschen Husarenregiments gehört worden. Ihr Beschluß lautete: daß der General, welches auch sein künstlerisches Costume sei, jedenfalls den ordonnanzmäßigen Husarensäbel erhalten müsse. Die passendste Stellung sei die, daß der General mit „Ruht Euch!" sich auf den Säbel stütze. Ziethen erhielt die Regimentsuniform und als Draperie eine Tigerdecke. Das letztere Hülfsmittel hielt der König, als zur Sattelequipage gehörend, für unpassend. Schadow machte sodann nach eigenem Ermessen eine Skizze; der alte Husar hat den einen Fuß über den andern geschlagen und steht sinnend, den Blick seitwärts gerichtet, mit der Hand am Kinne da, während er sich auf den Säbel stützt. Es ist trotz der Ruhe in der Statue eine schlagfertige Thatkraft, Kaltblütigkeit und berechnende List ausgedrückt. Im Augenblick ist der Alte mit seinem Plane fertig, schwingt sich in den Sattel und fällt dem Feinde wie ein Wetterstrahl auf den Hals. Die Basreliefs sind ganz wie gemalte Bilder gehalten und stellen Ziethen und Baroney, Ziethen und die sächsischen Regimenter bei Hennersdorf und Ziethen auf den Siptizer Höhen bei Torgau vor. Die Figuren des Vordergrundes sind meisterhaft behandelt. Sein Ziethen, ganz und gar den Sinn und die Vorstellung des Volkes von dem Lieblingshelden desselben treffend, machte Schadow populär und diese Gunst hat der Meister, welcher seinen Namen außerdem so innig mit Preußens Geschichte verband, nie wieder verloren.

Kaum weniger volksthümlich als Ziethen, gerieth Leopold, der alte Dessauer, dessen Charakter ein Physiognom an der Bildsäule vielleicht

besser, als an den Tafeln der Geschichte studieren könnte. Die Statue ward im Lustgarten aufgestellt.

Wenn man bedenkt, daß das Brandenburger Thor, einst noch viel mehr als heute, der Stolz nicht nur jedes Berliners, sondern jedes Preußen war, und zwar in dem Maße, daß die Fortführung des auf dem Thore befindlichen Siegeswagens nach Paris als eine nationale Beschimpfung, ja als ein Nationalunglück betrachtet wurde: so kann man einen Schluß darauf machen, wie hoch der Künstler gefeiert wurde, der jene herrliche Quadriga schuf.

In den mächtigen, kolossalen Rossen, und der stolz daher sausenden Siegesgöttin ist die Antike mit der natürlichen Erscheinung auf völlig harmonische Weise verschmolzen. In keinem seiner Werke steht Schadow dem Styl Michel Angelo's so nahe, als in diesem Siegeswagen. Die Art der Ausführung ward von Schadow selbst angegeben und das Austreiben der Figur und der Rosse in Kupfer geschah unter der speciellen Aufsicht des Künstlers. Es war ein Tag großartigen Jubels, als das von den Preußen zurückeroberte Werk seinen alten Platz wieder einnehmen konnte.

Diesem gewaltigen Werke setzen wir die an Zartheit ausgezeichnete Gruppe der Kronprinzessin und der Prinzessin Louise von Preußen entgegen. Die Köpfe dieser Figuren sind von wunderbarer Schönheit. Das Haar, übrigens leicht und gefällig geordnet, könnte weniger ins Detail hinein gearbeitet sein; doch stimmt diese Art der Ausführung vorzüglich zu den Gewändern. Das Costume ist modern, „zu sehr degagirt", wie am Hofe bemerkt wurde. Die Füße sind nackt, mit Sandalen. Hier mischt sich der Charakter der Zopfzeit sehr fühlbar der reinen Auffassung der Formen bei. Dennoch ist die Gruppe anmuthig und von großem Interesse.

Ein Denkmal für Tauenzien, die Bellona auf dem Sarkophag ruhend, mit Basreliefs aus dem Leben des Generals entnommen, ist eine schwache Arbeit, und das entschieden aus der Ursache, weil die „Idee" dem Künstler gegeben wurde. Bei weitem verwerflicher aber ist der Entwurf des Denkmals für den Prinzen Louis von Preußen. Schadow mag sich ehrlich gegen die „Ideen" gewehrt haben, welche ihm „von der Witwe des Fürsten, sowie von anderen Personen bis ins Detail vorgeschrieben wurden, die von so feiner Bildung und von so poetischem Geiste waren, um die Fähigkeit zu besitzen, den Künstler aufs genaueste zu instruiren." Die Witwe und zwei Kinder sollten am Sarge knieen, während ein Säugling in der Wiege sitzt und spielt. Der Sarg ist oben von „Wolken" umgeben

und in diesen Wolken erscheint der Prinz im Ritterharnisch, mit fliegendem Mantel und erhebt sich, auf die Gattin niederblickend, in die Lüfte. Glücklicherweise fand der König die Kosten des Denkmals mit den Verdiensten des Prinzen um das Vaterland nicht im Einklange und die Ausführung der monströsen „Idee" unterblieb.

Im Jahre 1797 entstand die sogenannte „Nymphe", ein aus dem Schlummer erwachendes, reizenden Traumgebilden und wonnigen Empfindungen hingegebenes, liegendes Mädchen. Die Formen sind zart, aber weichlich; die Schultern erscheinen gegen die Hüftenpartie im Vergleich mit der Antike zu breit. Die Auffassung ist, mit Ausnahme der Gesichtszüge, naturalistisch. Doch ward diese Figur, welche der General Rapp erstand, in Paris maßlos bewundert. Diese Träumerin passirte länger für ein Werk Thorwaldsens und ward „Nymphe Salmakis" betitelt. Eine andere Nymphe, ruhend, mit Castagnetten, oder vielmehr eine Bacchantin, fand der, die französischen Räubereien an den Kunstwerken der Besiegten leitende Dénon so vorzüglich, daß diese Arbeit mit der Quadriga den Weg nach Paris antreten mußte.

Inzwischen waren, nachdem der Meister seine Kraft in der Büste durch ein Portrait Friedrichs II., Friedrich Wilhelms II., der Königin und des Ministers Hertzberg bewiesen hatte, großartige Bestellungen für Büsten von dem Kronprinzen, spätern König Ludwig von Bayern, eingegangen. Der Prinz hatte die Idee der Walhalla gefaßt und Schadow hatte zunächst die Büsten von Wieland, Klopstock, Kant, Haller und Johannes von Müller zu vollenden. Später lieferte Schadow auch noch die Brustbilder von Kopernicus, Leibnitz, Guericke, Konrads des Saliers, Heinrichs des Finklers, Ottos des Großen, Heinrichs des Löwen, des Grafen F. Wilhelm von Schaumburg-Lippe — eine der vorzüglichsten Arbeiten — Friedrichs II. von Preußen und des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig. In der Portraitbüste ist Schadow von keinem Bildhauer übertroffen. Er erzielt völlige Aehnlichkeit der Züge und verleiht seinen Portraits den Stempel des Charakters und der eigenthümlichen Seelenstimmung der Originale.

Zwei große Werke erheischten sodann die ganze Thätigkeit des Künstlers. Es war einer seiner Lieblingswünsche, dem großen Reformator am Orte seines Wirkens, in Wittenberg, ein Denkmal zu schaffen. Schadow ging mit der größten Gewissenhaftigkeit, mit wahrer Pietät zu Werke. Er machte zu dem besonderen Zwecke eine Reise, um alle alten Portraits,

welche von Dr. Martin Luther aufzutreiben waren, zu zeichnen. Außerdem war für Rostock eine Bildsäule des Fürsten Blücher bestellt. Schadow, welcher in Weimar Müllers Büste modelliren wollte, trat schon 1816 mit Goethe wegen der Statue des Marschalls Vorwärts in Berathung. Die Meinung Goethe's ward leider maßgebend, und Schadow, von ihm und dem olympischen Corps Weimars bethört, schuf die „am meisten poetische Statue“ nach weimarschen Ideen. Seinen ehrwürdigen Kopf mit der eisernen Entschlossenheit, dem Siegesvertrauen und der Husarenlist hat der Marschall bei sich, sowie auch seinen kostbaren Säbel — übrigens aber ist Blücher ganz abwesend. Er hat über eine Tunica das Säbelkoppel geschnallt und einen Mantel umgehängt, der auf der Brust mit dem Felle eines Löwenkopfes versehen ist. „Ick hätte mir müssen bloß mit det Beest auf die Brust im Palais-Royal sehen lassen; da hätte ick Geld genug verdienen können“, konnte Blücher mit großem Rechte sagen. Die Basreliefs, nach Goethe's speciellen Angaben gefertigt, sind, der „Idee“ nach, monströs. Blücher sinkt bei Ligny unter sein Pferd; der Genius Preußen beschützt Blücher, welcher, außer für seine eigene Person, auch noch als Symbol der preußischen Armee zu gelten hat. Im Hintergrunde ist, um dieser poetischen Auffassung ein Gegengewicht zu geben, der Stoff „prosaisch“ behandelt und ein Gefecht dargestellt. Auf dem andern Basrelief erscheint Blücher auf einem Hügel zu Pferde; ein Ungeheuer mit Vampyrflügeln, ein gehörnter Tiger, stürzt vom Berge herab und auf einem andern Berge reichen sich die Genien von England und Preußen die Hand.

Frei von dem Einflusse von Leuten, welche in der Kunst „Alles besser, als die Künstler“ zu wissen glaubten, erscheint Schadow in seinem Martin Luther wieder in seiner ganzen Größe. Er gab Luther zuerst als Kolossalbüste und in einer zweiten stellte er den Kopf in Lebensgröße dar. Durchgearbeiteter, bewußtvoller gehalten, als dieser Charakterkopf erscheint wohl keine der vielen Büsten Schadows. Doch hat er manche Büsten geschaffen, welche diejenige Luthers in freiem Schwunge der Auffassung übertreffen.

Was das Denkmal betrifft, so war dies zunächst in einer Art projectirt, um den reichsten Schmuck des architektonischen Ornaments und der allegorischen Figuren zu entfalten. Schinkel, welcher die Zeichnung des architektonischen Theils entwarf, war der Meinung: daß der große Gegner der Päpste ein Denkmal erhalten müsse, das eines Kirchenfürsten würdig erscheine, — und demgemäß sollte, wie bei manchen päpstlichen Grab-

mälern, der Sarkophag an eine Mauer gelehnt und die Statue mit den Nebenfiguren in Nischen angebracht werden.

Nachdem das Bild des Reformators dem Künstler in sicherer Gestaltung aufgegangen war, erklärte er: Luther sei zu einfach in seiner weltbewegenden Größe, um mit Bildern und Schmuck umgeben zu werden, der ihm, bei Lebzeiten, sehr nach dem „lockern Heyden- und Pabstthumb" geschmeckt haben würde. Schadow modellirte die Statue ganz nach dem Muster älterer Bildwerke — ruhig stehend, seine Waffe, die aufgeschlagene Bibel, in der Hand. Im Jahre 1817 ward der Grundstein zu dem Denkmale in Wittenberg gelegt und seit 1821 steht der Reformator bereits unter seinem, geschmackvoll aber einfach gehaltenen, gothischen Baldachin.

Zu gleicher Zeit kehrte Schadow wieder zur fridericianischen Zeit zurück. Er modellirte die Portraitstatue Friedrichs II. Der König erscheint hier, von zwei Windspielen begleitet, als „der Weise von Sanssouci" — Schadow wollte den Fürsten ohne irgend eine andere Beziehung geben, als daß derselbe auf der Terrasse seines Lieblingsschlosses spazierte. Dennoch hat Schadow die geistige Ueberlegenheit Friedrichs, seine inquirirende Schärfe, sammt dem Hauche eines olympischen Humors völlig getroffen und seinen Grundsatz durch die That erwiesen: ist der Mann, den Ihr im Portrait geben wollt, groß, so gebt ihn, wie er ist, damit er nicht etwa kleiner werde.

Schadow, welcher vom Hofbildhauer und Secretär der Akademie zum Rector und Director derselben emporstieg, hat eine außerordentliche Wirksamkeit als Lehrer entfaltet. Groß ist die Zahl von seinen Schülern, unter denen Künstler vom ersten Range sich befinden. Seine Lehrthätigkeit war es vorzüglich, welche ihn auch auf das literarische Gebiet führte. Gleich Albrecht Dürer tritt uns Schadow mit „Tafeln über die Verhältnisse des menschlichen Körpers, über die Knochen, Muskeln ꝛc. entgegen. Dann gab er, auf den Kanon des Polyklet hindeutend, ein Werk heraus, „von den Maßen der Menschen, nach Geschlecht und Alter." Die Fortsetzung des „Polyklets" ist ein Werk über Nationalphysiognomien. Beide Werke zusammen enthalten 58 Tafeln, von Schadows eigener Hand auf Papier gezeichnet und auf Zink umgedruckt. Nebenbei hatte er noch in seinem höchsten Alter den Gedanken an seinen geliebten „Alten Friedrich" nicht aufgegeben. Er schrieb unter Andern eine chronologische Uebersicht Dessen, was für die Errichtung eines Denkmals für den großen König gethan und projectirt wurde.

Schadow malte und zeichnete gern und radirte auch selbst eine Folge geistreicher Blätter, unter denen sich satirische Compositionen auf die Napoleonischen Verhältnisse befinden. Seinen ersten Sohn Rudolph, meist Ridolfo Schadow genannt, einen hochbegabten Meister der Sculptur, büßte der ehrwürdige Künstler 1822 ein. Dagegen hatte der Altmeister das Glück, seinen jüngern Sohn, Friedrich Wilhelm Schadow (von Godenhaus) die höchsten Ehrenstufen ersteigen zu sehen, welche in neuerer Zeit ein Künstler errungen hat.

Adolph Görling.

Bertel Thorwaldsen.



Bertel Thorwaldsen.

(1770 — 1844.)

Thorwaldsen c'est l'inconnu! Das ist ein Urtheil im Lapidarstyl Napoleons I. Der Kaiser, welcher scharfsichtig genug war, um einen Goethe durch eine schlagende Kritik von dessen eigenen Werken zu überraschen, hatte mit Adlerblick auch die eigentliche Natur des gefeiertsten Bildhauers der neuern Zeit erkannt.

Thorwaldsen ist der Unbekannte! Von der Ultima Thule, von Island stammend, schleudert ihn die Woge des Geschicks mitten zwischen die Herrlichkeiten Roms. Der Künstler tritt ganz wie Skeaf, der Skildung, auf — mit einer wundervollen Korngarbe ausgestattet, erscheint Thorwaldsen, aus dem „unbekannten Lande" kommend, ein Räthsel für sich und Andere, und tritt als König die Herrschaft des ihm zufallenden Reiches an. Er ward

aus den Regionen, von denen die Eddas singen und sagen, auf den griechischen Olymp versetzt. Der Sohn des Stammes, welcher durch seine, die Unendlichkeit zum Schauplatze habenden, Mythen, durch das Maßlose in den Gestalten der Götter und Helden aller Plastik spottet, findet den Weg in das innerste Heiligthum griechischer Kunst, deren Grundgesetz die feinste Bemessenheit des Gedankens und der Form ist.

Thorwaldsen ist das Unbekannte! Wer weiß das Zauberwort, welches den Kern der innern Natur dieses Künstlers aus der Schale löst? Ohne die gewöhnlichsten Schulkenntnisse, kaum im Stande, sich besser als ein zehnjähriger Zögling einer Trivialschule schriftlich auszudrücken, den classischen Mythen gegenüber ein völliger Barbar, offenbart Thorwaldsen ein Verständniß griechischer Cultur und Kunst, das den Gelehrten mit Erstaunen erfüllt. Die Gebilde Thorwaldsens reihen sich ebenbürtig an die schönsten Kunstwerke des Griechenthums an. Aus einem Guß, vollkommen ein Ganzes bildend, das seiner selbst wegen zu existiren scheint, geben die Bildwerke Thorwaldsens auf die Frage nach ihrer Entstehungsweise eben so wenig eine Antwort, als die Werke von den Alt-Hellenen selbst. Die Form hält den Sinn derselben umschlossen, wie die Flasche Salomonis den gebannten Genius — wer weiß es, auf welche Art der Geist gefangen und unauflöslich gebunden wurde? Und undurchschaubar gleich seinen Gebilden ist der Meister selbst. Es ist überflüssige Mühe, Thorwaldsen kritisch zu zergliedern, um dem Geheimnisse seiner Darstellungsweise auf die Spur zu kommen. Er ist ganz, wie die Bildsäulen griechischer Götter und Helden — sie dulden das Eindringen in ihr Inneres nicht. Bei anderen Künstlern ist ein innerer Bildungsgang, ein Wachsen der Einsicht, des Wissens, ein Umbilden der Darstellungsweise nachzuweisen. Thorwaldsen tritt, nachdem er kaum den Schulsaal hinter sich hat, völlig fertig auf. Von seinem Jason bis zu seinem letzten Basrelief, „der Genius der Sculptur", ist Thorwaldsen stets derselbe. Seine vierhundert Gebilde reden alle in einer Sprache. Und wie schön und tief gedacht ist das, was die Mehrzahl dieser Schöpfungen auszudrücken hat! Andere Künstler bringen ihre großartigen Werke nur mit Aufwand gewaltiger geistiger Anstrengungen, unter heftigen Erschütterungen der Empfindungskraft zu Stande — bei Thorwaldsen erscheint die Production als ein so erquickender, müheloser Act, wie das Athmen. Mit Schild und Helm gleich der Pallas Athene springen seine Ideen fertig geformt hervor. Thorwaldsen wurden zwar innere Kämpfe nicht erspart — sie brachten ihn sogar ein Mal an den

Rand des Grabes. Das Schaffen als Künstler aber hat ihm, wie er selbst lachend gestand, nie auch nur eine Minute Kopfschmerz gemacht. Bei der anhaltendsten Arbeit, wie bei seinem Alexanderzuge, der gewiß die geistige Kraft im höchsten Grade in Anspruch nahm, war er oft körperlich sehr ermüdet — geistig nie! Es ist viel über Thorwaldsen gesagt und geschrieben worden; man ist dieser Künstlernatur mit dem ganzen Apparat der Archäologie und Aesthetik nahe gerückt; aber man ist heute noch nicht weiter gelangt, als die Thatsache der Unergründbarkeit dieser Natur mit mehr oder weniger treffenden Phrasen zu überdecken. Thorwaldsen c'est l'inconnu! —

Der Verfasser der Isländischen Annalen, Johann Espolin, hat nachgewiesen, daß das Geschlecht, welchem Thorwaldsen angehört, seine Stammtafeln oder Aettertals bis ins funfzehnte Jahrhundert hinaufführen kann. Mit Hülfe der Seitenlinien kommt der Annalist sogar beim Könige Harald Hildetand an. Bemerkenswerther ist es, daß einer der Vorväter Thorwaldsens, Oluf Paa, im zwölften Jahrhundert, ein für den damaligen Geschmack ausgezeichneter Bildschnitzer war.

Der Großvater Thorwaldsens war ein armer Pastor in Myklabäi auf Island. Seine beiden Söhne, Ari und Gottskalk, sandte er nach Kopenhagen, wo der Erstere als Goldarbeiter lernte, aber bald verstarb, während Gottskalk als Bildschnitzer — hauptsächlich beim Verfertigen der sogenannten Gallionbilder — auf Privatwerften ein dürftiges Auskommen fand. Nie hat Gottskalk so viel zu erschwingen vermocht, um seinen Traum, nach der Eisinsel zurückzukehren, zu verwirklichen. Er verheirathete sich mit einem jütländischen Bauermädchen, Karen Grönlund, und aus dieser Ehe ging Thorwaldsen hervor.

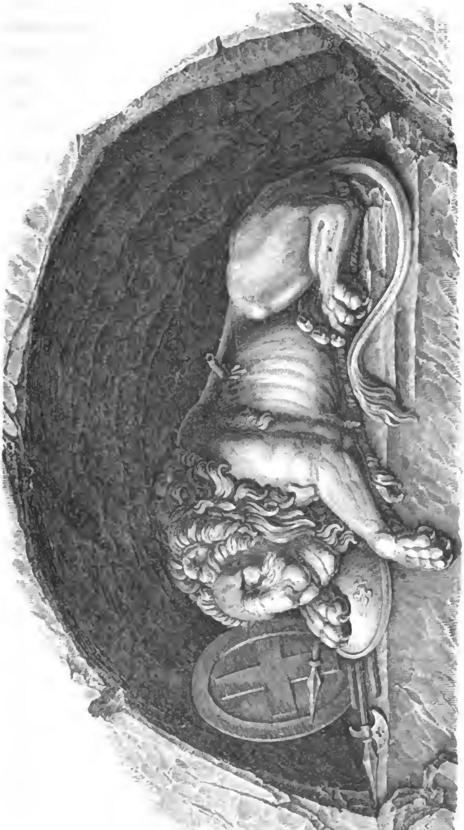
Der Name Thorwaldsens ist Gegenstand vieler Nachforschungen gewesen. Es galt lange für ausgemacht, daß Thorwaldsen in Island geboren worden sei. Dann würde aber zunächst sein Name anders gelautet haben. Wie die Araber, so hielten auch die nordgermanischen Stämme die Sitte aufrecht, den Taufnamen des Vaters dem eigenen Namen, mit der Bezeichnung „Sohn", hinzuzufügen. Der Großvater Thorwaldsens hieß Thorwald und war der Sohn von Gottskalk, nannte sich also Gottskalkson oder Gottskalksen. Der Sohn von Thorwald, der Vater unseres Künstlers, hieß Gottskalk und fügte diesem Namen denjenigen von Thorwaldson bei. Folgerichtig hätte Gottskalk Thorwaldsons Sohn, Bertel getauft, nicht Bertel Thorwaldson, oder nach dänischem Sprachgebrauch

Thorwaldsen, sondern Bertel Gottskalksen heißen müssen. Der Vater hatte jedoch seinen persönlichen Beinamen, Thorwaldsen, in Kopenhagen längst als Familiennamen betrachten gelernt und sein Sohn ward daher Bertel Thorwaldsen genannt. Wahrscheinlich führte Bertel noch den Vornamen Karl.

Gottskalk Thorwaldsen war ein finsterer, abstoßender Gesell, von sehr beschränktem Geiste. Er bekümmerte sich wenig um Weib und Kind, konnte wenig schaffen und arbeitete nur, wenn die dringendste Noth sich geltend machte. Außerdem war er ein Trinker. Gottskalk ward nur für die gewöhnlichsten Arbeiten verwandt und um so schlechter bezahlt, je tiefer er dem Elende anheimfiel. Es gab eine Zeit während Thorwaldsens Jugend, daß seine Familie zu den ärmsten in ganz Kopenhagen gehörte. Die Mutter saß mit Bertel auf einer Dachkammer ohne Ofen, in einem Hintergebäude, während der Schnee fußhoch auf dem Dache lagerte und das Kappfenster der Wohnung verdeckte, in welcher selbst die nothwendigsten Geräthe und Mobilien fehlten.

Thorwaldsen wuchs fast ohne allen Schulunterricht auf. Das Lesen scheint die Mutter ihrem Einzigen beigebracht zu haben. Bertel war ein hochaufgeschossener Knabe mit verdrossenen, schläfrigen Bewegungen und einer unbezwinglichen Fülle von gelbblondem, löwenmähnigem Haar. Wer dafür sorgte, daß Thorwaldsen im Alter von elf Jahren in die letzte Classe für freies Handzeichnen auf der Akademie der bildenden Künste aufgenommen wurde, ist unbekannt geblieben. Jedenfalls waren seine Fortschritte ungewöhnlich; denn schon im nächsten Jahre rückte er in die Classe für Figurenzeichnen auf, — der jüngste Schüler dieser Abtheilung.

Der Vater hatte nichts Eiligeres zu thun, als die Geschicklichkeit des Sohnes für den Gelderdienst zu benutzen. Bertel mußte jede Minute seiner freien Zeit anwenden, um dem Vater beim Schnitzen zu helfen. Die Gallionbilder gelangen immer besser, seit Bertel mit Hand anlegte; die Bestellungen vermehrten sich und Gottskalk kam nach und nach, so wie er wieder frischen Lebensmuth faßte, in bessere Umstände. Im Jahre 1785 kam Bertel in die Gypsklasse der Academie und gelangte sodann in die Modellklasse. Von den Lehrern kann sich auch kein Einziger rühmen, durch seinen Unterricht einen im spätern Künstlerleben Thorwaldsens bemerkbaren Eindruck gemacht zu haben; dagegen war es die Persönlichkeit des Malers Nikolai Abildgaard, welche von großem Einflusse auf die Lebensverhältnisse des Kunstjüngers werden sollte. Abildgaard fühlte sich durch den Schüler, dessen Talent immer mächtiger hervortrat, durch die unbeschreibliche Gut-



Felsenmonument bei Luzern zu Ehren der franz. Schweizergarden. Nach Thorwaldsens Modell.

müthigkeit des schweigsamen Knaben, welchem die bitterste Armuth als Begleiterin auf dem mühsamen Pfade der Kunst beigesellt wurde, — im höchsten Grade angezogen. Mit ihm beschäftigte sich Abildgaard noch besonders, wenn die Lehrstunden zu Ende waren; ihm gab er während des Unterrichts specielle Aufschlüsse über die Aufgaben. Bertel verstand jeden Wink. Wenn die anderen Schüler Theile der vorgetragenen „Theorie" wiederholten, so blieb Thorwaldsen stumm. Ging es aber an die Arbeit, so zeigte es sich, daß er das machen konnte, von welchem die Uebrigen bloß wußten, daß es gemacht werden müsse. Auch auf die häuslichen Verhältnisse Bertels scheint Abildgaard ein Auge geworfen zu haben. Gottskalk Thorwaldsen erhielt mancherlei Arbeiten, welche ihm früher Niemand übertragen wollte. Er konnte sich von Zeit zu Zeit einen Gehülfen halten und führte, von Bertel wacker unterstützt, Aufgaben aus, zu denen seine eigenen Fähigkeiten nicht hinreichend gewesen sein würden. Sicher hatte hier Abildgaard, nach Andeutungen in Thorwaldsens späteren Briefen zu schließen, die Hand im Spiele.

Am 2. Januar 1787 erhielt Thorwaldsen seine erste akademische Prämie, die kleine Silbermedaille. Jetzt erst, mit sechzehn Jahren, konnte daran gedacht werden, daß Bertel confirmirt wurde. Der Vater ließ ihn als Confirmand in der Holmenskirche einschreiben. Bei dem Unterrichte der Confirmanden zeigte es sich, daß Bertel von Religion weniger, als seine meisten, durchschnittlich nur vierzehn Jahre alten, Genossen wußte. Er nahm daher unter den armen, verwahrlosten Knaben einen der untersten Plätze ein. Der Pastor Höyer, welcher erfahren hatte, daß ein akademischer Zögling, Namens Thorwaldsen, die Silbermedaille gewonnen, suchte die Indolenz des Schülers durch das Hinweisen auf den Fleiß jenes Thorwaldsen zu brechen, der, wie der Pastor meinte, ein Bruder des trägen Bertel sei. „Ich bin es selbst!" antwortete Bertel gelassen. Von diesem Augenblicke änderte der Geistliche sein barsches Benehmen, setzte Bertel auf den ersten Platz und redete ihn stets: „Monsieur Thorwaldsen" an. Diese Auszeichnung machte einen bis an das Lebensende des Künstlers unverwischbaren Eindruck auf Thorwaldsen. Keine der zahllosen Ehrenbezeigungen, welche dem Meister später zu Theil wurden, hielt in ihrer Wirkung auf die Empfindung des Künstlers den Vergleich mit dem: „Monsieur" des Pastor Höyer aus.

Gottskalk war der Meinung, daß Bertel nun, da er confimirt sei und etwas Tüchtiges gelernt habe, zeigen müsse, daß er auch Geld ver-

dienen könne. Bertel blieb von der Akademie weg und arbeitete als Gehülfe seines Vaters. Der Vater übernahm Arbeiten in Stein und Bertel portraitirte in seinen Freistunden — mit Silberstift auf Pergament zeichnend, oder Silhouettes und Medaillons in halberhobener Arbeit liefernd. Mit Mühe setzte es Abildgaard bei dem starrsinnigen Vater durch, daß Bertel noch einige Monate die Modellschule besuchte; — dann aber reiste Abildgaard nach Italien, und Bertel blieb der Region der Gallionbilder und Leichensteine, der Spiegelrahmen und der geschnitzten Fauteuils verfallen.

So wie Abildgaard im nächsten Sommer nach Kopenhagen zurückkehrte, erkundigte er sich nach Thorwaldsen. Die große Silbermedaille war zu gewinnen und Thorwaldsen, welcher in eine Art geistiger Schlafsucht verfallen war, wurde nicht ohne große Ueberredungskünste dahin gebracht, daß er sich für den Concurs einschreiben ließ. Thorwaldsen modellirte einen „Ruhenden Amor," — eine Gestalt, die er später mit ganz besonderer Vorliebe behandelte — und gewann den Preis.

Uebrigens hatte es der Jüngling verstanden, vielen seiner mehr handwerksmäßigen Arbeiten einen freien, künstlerischen Charakter zu verleihen, wie dies bei dem Wappen über der königlichen Hofapotheke und den vier Löwen auf dem Platze vor dem Frederiksborger Garten der Fall ist.

Im Jahre 1790 trat Thorwaldsen zum ersten Male öffentlich als Bildhauer auf, indem er für eine, zur Einzugsfeier der Kronprinzessin Marie Sophie Friederike (von Hessen) errichtete, Ehrenpforte drei Statuen modellirte. Dies waren die Schutzgenien Dänemarks und Norwegens und eine, nach allen Seiten drehbare, Fama.

Der Ruf der Schönheit der Prinzessin erregte bei Thorwaldsen den Wunsch, ein Portrait-Medaillon der Fürstin zu modelliren. Mit Hülfe eines Bildnisses brachte Thorwaldsen, welcher die lebenden Züge der Prinzessin bei ihrem Einzuge im Fluge erhaschen mußte, eine sprechende Aehnlichkeit zu Stande. Ein Gypser, Regoli, kaufte das Modell und machte mit seinen Gypsabgüssen gute Geschäfte — Thorwaldsen aber ging, mit Ausnahme von einigen Thalern, leer aus.

Thorwaldsen scheint sich nunmehr wieder genauer der Akademie angeschlossen zu haben. Er bildete mit mehreren Schülern der Modellklasse einen Verein für Uebungen in der Composition und für Vorarbeiten zu den Preisbewerbungen. Es war die kleine goldene Medaille, welche als Prämie winkte. Asmus Jakob Carstens hatte die Akademie verlassen, ohne

diese Medaille, auf welche er, nach der Meinung sämmtlicher Zöglinge, ein so heiliges Recht besaß, gewinnen zu können. Was hatten daher Carstens' jugendliche Bewunderer zu hoffen?

Nach langem Zögern und unlustigem Bedenken ließ sich Thorwaldsen als Bewerber einschreiben. Er scheint mehr durch den heitern Spott seiner Freunde, als durch den Wunsch nach Auszeichnung zu diesem Entschlusse gekommen zu sein. Bertel empfing in seiner Zelle die Aufgabe: die Ver-



Der Morgen. Nach Thorwaldsen.

treibung des Tempelschänders Heliodoros, nach dem zweiten Buche der Makkabäer. Der nächste Theil der Aufgabe war für Thorwaldsen der widerwärtigste: die Composition zu skizziren. Von dieser Skizze hing es ab, ob der Schüler zur Bewerbung überhaupt zuzulassen war. Nach längerm unerquicklichen Sinnen und völlig consternirt durch den Versuch, sich durch Branntwein in eine gehobenere Stimmung zu versetzen, schlich sich Thorwaldsen fort, entschlossen, sich nicht weiter um die Akademie und ihre Medaillen zu kümmern. Professor Preisler aber erwischte den Flüchtling,

erhielt eine vollständig offene Antwort auf seine Fragen und brachte den Jüngling bald zur Erkenntniß seiner Thorheit. Thorwaldsen kehrte in seine Loge zurück und hatte in vier Stunden seine Skizze vollendet. Das nach derselben vollendete Basrelief erhielt am 15. August 1791 die goldene Medaille.

Dies Basrelief verschaffte dem immerfort noch in drückender Armuth lebenden Jünglinge seinen ersten Gönner, den Grafen von Reventlow,



Der Abend. Nach Thorwaldsen.

dänischen Staatsminister. Der Graf wünschte einen Abguß des Basreliefs für sein Schloß und lenkte durch das Interesse, welches er für den Künstler zeigte, die Aufmerksamkeit der höheren Kreise auf denselben. Reventlow stellte sich an die Spitze einer Subscription zu dem Zwecke, um Thorwaldsen die Mittel zu verschaffen, ohne Sorgen und Mangel einige Stoffe aus der Iliade zu behandeln.

Thorwaldsen modellirte: „Priamos, dem Achilleus für die Auslieferung der Leiche Hektors Geschenke anbietend.“ Denselben Gegenstand behandelte

der Künstler später in einem vollendeten Kunstwerke. In der älterlichen Wohnung war es inzwischen, Dank den Erfolgen des Sohnes, etwas heimischer und wohnlicher geworden. Der Künstler hatte ein eigenes Arbeitszimmer, arbeitete in nassem Thon, rauchte leidenschaftlich Tabak und spielte Violine und Flöte.

Er lieferte ein Basrelief: Hercules und Omphale. Abildgaard wollte hiermit den Beweis liefern, daß Thorwaldsen dem Bildhauer J. Gottfried Schadow — welcher 1792 bei seiner Aufnahme in die Kopenhagener Akademie ein Basrelief „Bacchus und Ariadne" eingesandt hatte — nicht nachstehe. Die große goldene Medaille gewann Thorwaldsen durch das Basrelief: Petrus heilt den Lahmen, nach der Apostelgeschichte. Diesmal vollendete Thorwaldsen seine Skizze mit vollster Ruhe und sicher, daß es keinen Zweiten gebe, der ihm den Preis zu entreißen im Stande sei. Es war am 14. August 1793, als der Künstler den ersten, trüben, sorgenumdüsterten Abschnitt seiner Laufbahn überwunden hatte.

Die große Medaille gab ihrem Besitzer das Recht auf ein dreijähriges Reisestipendium. Thorwaldsen war im Innern herzlich froh, daß das Stipendium augenblicklich nicht erledigt war. Er fing an, sich in seinen Verhältnissen wohl zu fühlen. Ruhig, ohne viele Worte darüber zu machen, zeichnete und modellirte er für die Arbeitszwecke seines Vaters, was nothwendig war, und legte unermüdlich Hand an, wo es bei der Ausführung fehlte. Die Gallionbilder kamen jetzt wirklich in Ruf nnd manche Bestellung ging von auswärtigen Werften ein. Thorwaldsen portraitirte fleißig, gab Unterricht im Zeichnen und modellirte, meist nach eigenen Entwürfen, für seine Uebung.

Abildgaard sorgte seinerseits für Arbeiten, welche verhältnißmäßig gut bezahlt wurden. Das Schloß in Kopenhagen brannte nieder und die Paläste der Amalienburg mußten für den Aufenthalt der königlichen Familie eingerichtet werden. Als Abildgaard den Auftrag erhielt, die Decorationen zu leiten, beschäftigte er Thorwaldsen mit Modelliren, nicht allein von Ornamenten, sondern von Basreliefs und Statuen. Die Composition von zwei Basreliefs: Jahreszeiten und Tageszeiten, lieferte Abildgaard; vier weibliche Statuen scheint Thorwaldsen selbst entworfen zu haben. Diese Statuen wurden nicht erst in Thon modellirt, sondern, weil die Zeit drängte, gleich mit Stuck und weichem Stein gemauert. Der Bildhauer Sergell sah dem jungen, ämsig arbeitenden Künstler verwundert zu. „Wie machen Sie es nur, alla prima solche wohlgeformte Figuren zu Stande

zu bringen?" fragte Sergell. — Ich mache es mit diesem hier, antwortete Thorwaldsen und zeigte sein Stoßeisen.

Abildgaard hatte früher den Künstler zu einem Briefe an die Akademie förmlich gepreßt; — es galt ein Ansuchen um eine, hoffnungsvollen Zöglingen der Akademie ausgesetzte Jahresbeihülfe von 100 Thalern. Mit dem Briefe in der Hand ward es Abildgaard nicht schwer, Thorwaldsen diese Summe zu verschaffen. Als das Jahr abgelaufen und Thorwaldsens Basrelief, Numa Pompilius und Egeria, vollendet war, drang Abildgaard darauf, daß Thorwaldsen sein Gesuch wiederhole und durch Einsendung seiner schönen Arbeiten unterstütze. Er erhielt nicht allein die Unterstützung auf ein ferneres Jahr, sondern die Akademie gab auch die Zusage, daß Thorwaldsen im nächsten Jahr das zur Erledigung gelangende Reisestipendium erhalten solle.

Nachdem der Künstler mehrere treffliche Portraitbüsten, unter andern die des Ministers von Bernstorff, gefertigt hatte, kam endlich der Tag, wo ihm das Reisestipendium von jährlich 400 Thalern auf die Dauer von drei Jahren überwiesen ward. In dem „Reise-Instrux" waren die gewöhnlichen Bedingungen aufgeführt, daß der Künstler sich nach Italien begebe, um namentlich in Rom seinen Studien obzuliegen, alle sechs Monate der Akademie über seinen Aufenthaltsort und seine Studien Berichte und nach zwei Jahren eine Probe seiner Fortschritte einsende. Der Reise-Instrux ist vom 23. August 1796 datirt.

Am 29. August bereits riß sich Thorwaldsen von der, vor Schmerz über die Trennung fast wahnsinnigen, Mutter los und ging an Bord der dänischen Fregatte Thetis. Nach einer stürmischen Fahrt, nach einem Anlaufen in Malaga und Algier, nach der maltesischen Quarantäne kam die Thetis nach Tripolis, dann wieder nach La Valetta. Da der Capitän Fisker durchaus nicht dafür stehen konnte, ob die Fregatte sich der italienischen Küste nähern dürfe, so ward Thorwaldsen dem Patron eines Spironaro, d. i. eines Küstenfahrzeuges übergeben, der ihn, sammt seinem treuen Hunde, glücklich nach Palermo brachte.

Es ist von Interesse, zu erfahren, daß der Fregattencapitain der festen Ueberzeugung war, es sei unverantwortlich, einen jungen Menschen gleich Thorwaldsen auf Reisen zu senden. „Wir haben alle Thorwaldsen sehr lieb, schreibt Capitän Fisker; aber er ist ein fauler Hund. Wie es ihm ergehen wird, mag der Himmel wissen. Er verschläft den ganzen Vormittag, spielt mit seinem Hunde, sorgt um weiter nichts, als daß er

Leckereien bekommt. Er ist so grundfaul, daß er nicht selbst hat schreiben mögen; auch hat er an Bord nicht ein Wort einer fremden Sprache erlernen wollen." Während für ihn, wie für ein hülfloses Kind, alle Sorgfalt aufgewandt wurde, damit er sammt seinem Hunde richtig in Rom



Ganymed, vom Adler emporgetragen. Nach Thorwaldsen.

„abgeliefert werde", war Thorwaldsen voll Seelenruhe und Gemächlichkeit. Seine Aufzeichnungen aus dieser Zeit, die er jedoch nicht fortsetzte, sind nach Stil und Gedankengang ganz kindlicher Art.

Als Thorwaldsen in Rom ankam und sich mit einem Empfehlungsschreiben des Bischofs Münter dem berühmten Archäologen Georg Zoëga

vorstellte, war dieser erstaunt, daß die Kopenhagener Akademie solche „rohe Leute, unwissend in Allem, was außerhalb der Kunst liege“, nach Italien schicke. „Ohne ein Wort Französisch oder Italienisch zu wissen, ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie, fügte Zoëga in einem Briefe an Münter bei, wie ist es möglich, daß ein Künstler in Rom mit Nutzen studire? Der Künstler braucht kein Gelehrter zu sein — dies ist sogar nicht zu wünschen; aber eine Art dunklen Begriffs muß er doch wenigstens von den Namen und von der Bedeutung der Dinge haben, die er sieht.“



Ganymed, den Adler tränkend. Nach Thorwaldsen.

Zoëga, welcher sich darüber beklagte, daß er bei jeder Unterredung mit Thorwaldsen stets beim Abc anfangen müsse, sah jedoch sehr bald, daß Thorwaldsen ein künstlerischer Genius sei, der, selbst mit nackter Hand fechtend, allenthalben siegreich sein müsse. Thorwaldsen bedurfte lange Zeit, um in die Gedanken Anderer einzugehen, und von einem Urtheile über Kunstprincipien — welche eben damals in der Literatur wie in der geselligen Unterhaltung leidenschaftlich verhandelt wurden — war bei ihm keine Rede. Hatte er aber auf seine Weise den Sinn eines streitigen Punktes begriffen, dann konnte er auf der Stelle durch eine Skizze mit Bleistift die Frage durch die concrete Gestaltung entscheiden. Dieser un-

wissende Jüngling war ein Orakel im buchstäblichen Sinne*). Er irrte sich nie, wenn von plastischer Kunst die Rede war und das Sonderbare war, daß Dasjenige, was er als Urtheil oder Composition gab, ihm nicht die geringste Anstrengung kostete. Zoëga entwarf für ihn einen Studienplan, den Thorwaldsen einen Monat lang in der Tasche trug, ohne ihn nur zu lesen. Es war eines Abends spät, als Zoëga zu wissen wünschte, wie weit Thorwaldsen mit der Musterung der Antiken in der vorgeschriebenen Reihenfolge gediehen sei. Zoëga hatte die Kolosse in seiner Ordnung zuletzt aufgeführt. Bereits sehr von Schläfrigkeit angefochten, nahm Thorwaldsen das Papier hervor und las den Schluß der Aufzeichnung, wo die Kolosse auf Monte Cavallo figurirten. Er zog, während Zoëga sich in Vorwürfen erging, sein Glas Wein näher zu sich heran, tauchte ein apfelgroßes Stück Brod hinein und formte gähnend den Kopf des Pollux, den er auf die Spitze eines Messers steckte und Zoëga präsentirte. Die Büste desjenigen der Dioskuren, welcher Thorwaldsen am meisten interessirte, war geradezu wundervoll und von dieser Zeit an nahm Zoëga einen weniger an einen Mentor erinnernden Ton gegen den Jüngling an.

Das Fieber, von welchem Thorwaldsen, gleich den meisten Fremden, in Rom nicht verschont bleiben sollte, sowie das Ausbleiben der Briefe aus der Heimat versenkte den Künstler in der ersten Zeit in eine trübe Stimmung. Er scheint indeß von Heimweh, so wie von der Sehnsucht nach der in Kopenhagen zurückgelassenen Geliebten nicht lange geplagt worden zu sein. Die heitere, innere Ruhe war sein Lebenselement. Er hatte sein Atelier an der Ecke der Strada Babuina, unweit des Theaters d'Alibert, aufgeschlagen. Hier, in denselben Räumen, wo John Flaxman gearbeitet hatte, modellirte Thorwaldsen, seinen Hund neben sich, mit stillem Fleiße. Die Polluxbüste ward in halber Größe gefertigt und außerdem machte er Studien an anderen Büsten antiker Figuren. Manche eigene Arbeit vernichtete er wieder, um dem ewigen Predigen Zoëga's zu entgehen, so eine Pallas, deren verschobenes Gewand der Archäolog als für eine Hetäre, nicht aber für eine Jungfrau und Matrone, geschweige denn für eine Göttin zulässig bezeichnet hatte.

Eine kleine, zwei Fuß hohe Gruppe, Bacchus und Ariadne, ward im Jahre 1798 modellirt und mit einer Marmorbüste — einem Portrait des Etatsrath Rothe — so wie mit einer Copie eines Bacchuskopfes unter

*) Aeußerung des Freiherrn von Reden.

Abildgaards Adresse nach Kopenhagen gesandt. Die Büste Rothe's und den Bacchuskopf behielt Abildgaard selbst und Thorwaldsens Mutter verstarb, ohne nur einen Pfennig von den 62 Thalern erhalten zu haben, welche für Tyge Rothe's Büste erhofft worden waren. Diese 62 Thaler sollten für die Fracht von Livorno nach Kopenhagen aufgewandt worden sein.

Eben so schlimm war der Umstand, „daß bei der Akademie keine Thorwaldsensche Arbeit in Marmor vorgezeigt worden war.“ Dies war unstreitig die Ursache, weshalb bei der Ausstellung der Akademie im Jahre 1800 die Gruppe Bacchus und Ariadne stillschweigend ausgeschlossen wurde. Erst durch das Schreiben der Akademie erfuhr Thorwaldsen, daß die Bacchusgruppe von der Akademie mit Vergnügen empfangen worden, daß eine Marmorarbeit aber nicht zur Vorlage gekommen sei. Auch Abildgaard schrieb von den „guten Gründen“, weshalb die Portraitbüste und der Bacchuskopf nicht der Akademie vorgezeigt wurde und fügte hinzu, daß beide Arbeiten seine — des Herrn Justizraths — Stube schmückten, so wie, daß er auch die Bacchusgruppe, nachdem sie ihren Zweck erfüllt, sich angeeignet habe.

Thorwaldsen läßt darum keine Mißstimmung über das Benehmen Abildgaards merken. Ja, er sendet ebenfalls an ihn die Copie der Pollux-Figur, in Gyps und in halber Größe und die Büste Bernstorffs, kolossal in Marmor gearbeitet. Dieser zweiten Sendung ging es durchaus nicht besser, als der ersten. Abildgaard hatte angefangen, seinen Schüler auszunutzen. Später fanden sich auch noch andere Gönner, welche den Künstler, um das Wort zu gebrauchen, ausplünderten, die für sein Genie schwärmten, ihm alle möglichen Aufmerksamkeiten erwiesen, um vor allen Dingen für den geringsten Preis oder ganz umsonst Arbeiten von seiner Meisterhand zu erhalten. Diese Kunststücke seiner vornehmen Freunde scheinen von Thorwaldsen selten durchschaut worden zu sein. Er, welcher in seinem Atelier wegen einer vergeudeten Handvoll Thons in mächtigen Zorn gerathen konnte, verschleuderte an seine gönnerhaften Schmeichler viele tausend Scudi. „Man wußte übrigens in diesem Punkte nie, wie man mit Thorwaldsen dran war“, sagte der Freiherr von Reden*), der übrigens selbst dem Künstler für das auf Subscription entstandene Denkmal des Cardinals Consalvi umsonst ein Basrelief abpreßte. Thorwaldsen zeigte der Denkmals-Commission, daß er unerbittlich sei, wenn er seinen Kopf

*) Mündliche Mittheilung.

aufsetze, lieferte aber dennoch das Basrelief als Geschenk, worauf er von dem Präses der Commission einen Ehrenpokal erhielt. „Thorwaldsen“, sagte F. von Reden, „war eben so schwer, wie das Innere eines Granitblockes, zu sondiren. Er gab überraschende Beweise von Scharfsichtigkeit und konnte durch ein lakonisches Wort den Beweis führen, daß er die Leute völlig übersehe, die ihn zu übersehen meinten. Er lachte still für sich mit schelmischem Blicke, wenn Jemand bei ihm seinen Vortheil suchte, und ihm einreden wollte, daß es sich blos um des Künstlers Vortheil handle.“ Es läßt sich daher nicht gut bestimmen, ob sich Thorwaldsen von seinen hochgestellten Freunden aus Gutmüthigkeit oder, weil er zum Widerstande gegen ihre Manövers zu träge war, so oft benutzen ließ; oder ob er sie, in schelmischem Schweigen völlig klar sehend, gewähren ließ, da diese Leute die Eigenschaft hatten, ihm immerfort die Canäle für neue Bestellungen offen zu erhalten. Man wußte nicht, das ist der Schluß, wie der Anfang, wie man mit Thorwaldsen dran war.


Bachus. Nach Thorwaldsen.

In Rom brandeten die Wogen des politischen und kriegerischen Lebens. Der Störungen waren zu viele, als daß Thorwaldsen nicht hätte lebhaft wünschen sollen, Rom auch in ruhigeren Zeitläuften für seine Studien auszunutzen. Außerdem aber war der Künstler in Rom durch die angenehmsten geselligen Verhältnisse bereits vollständig gefesselt.

Thorwaldsens erster Freund in Rom war der Maler Asmus Jakob Carstens, welcher mit seinem scharfen Blicke, seinem — einem Göttersprüche gleichenden — Urtheile Thorwaldsen als Denjenigen bezeichnete, der den Augiasstall der Kunst in Rom zusammenschlagen und einen griechischen Tempel reinsten Stils an dessen Stelle errichten könne. Carstens war schon kränkelnd, als Thorwaldsen in Rom ankam. Aber nie war

Carstens klarer in seinen Urtheilen über die Wiedergeburt der Kunst durch die Nordländer, über das Treiben der „italienischen Polichinells" gewesen, als kurz vor seinem Ende. Dazu kam noch ein sarkastischer Zug — einschneidende Ironie über das eigene Geschick, die Bühne des Lebens verlassen zu müssen, nachdem die sichere Hoffnung erschienen war, daß sein gewaltiges Ringen in der ganzen gebildeten Welt mit dem Lorbeer gekrönt werde. Das Fest hatte begonnen, die Gäste traten in die Hallen des Kunsttempels — der Held, welcher mit gewaffneter Hand die Pforten sprengte, sank dem Tode entgegen. Carstens, so oft und schwer mißverstanden, fand in Thorwaldsen einen Freund, der alle Carstensschen Kunstideen mit der unwiderstehlichen Kraft eines olympischen Gottes zur Gestaltung bringen konnte. Verstand Thorwaldsen, seiner innern Organisation nach, die Antike instinktmäßig, so darf der Dolmetscher Carstens, welcher zeichnete, anstatt gleich Zoëga zu dociren, dennoch nicht gering, hinsichtlich der Ausbildung Thorwaldsenscher Kraft, angeschlagen werden. Ein zweiter Freund war Fernow, welcher auf dem Felde der Literatur der Kunst der neuesten Zeit tapfer die Bahn brechen half, — ein klarer, gründlicher Geist, von großer Anmuth in Schrift und Rede, aber unerbittlich allem Niedern gegenüber, zu welcher Kategorie er auch die meisten der Arbeiten Canova's rechnete. Karl Bassi, ein Architekt aus Schweden, Brown, ein Norweger, Domenico Cardelli, ein Italiener, die deutschen Maler Joseph Koch und Reinhart gehörten ebenfalls zu den intimeren Bekannten Thorwaldsens. Das Haus Zoëga's und dasjenige des Malers Labruzzi war der Sammelplatz dieser jungen Künstler und ihrer anderweiten Bekannten.

Auf der Villa Zoëga's in Genzano, wo die Abende in geselliger Weise unter Musik, Tanz und Spielen hingebracht wurden, während über der Roma die Aria cattiva brütete, hatte Thorwaldsen die Cameriera der Frau Zoëga — Anna Maria Magnani — näher kennen gelernt und die Leidenschaft, welche den Nordländer erfaßte, war, mit der Empfindung für seine Geliebte in Dänemark verglichen, das Feuer eines Vulcans, gegen welches dasjenige eines Nordlichtes gehalten wird.

Thorwaldsen, welcher Abildgaards Fürsprache sicher war, ersuchte die Akademie in Kopenhagen, ihm die Pension auf weitere zwei Jahre zu bewilligen. Dies ward bereitwillig zugestanden. Er schickte eine Friedensgöttin, auf dem Erdball sitzend, mit dem Caduceo in der Hand und mit Kriegsgeräth unter den Füßen, als Probe seiner Fortschritte ein und fügte zwei nach der Antike copirte Marmorbüsten — Cicero's und Agrippa's —

bei. Er zeigte zugleich an, daß er eine Marmorbüste von Rafael (für Abildgaard) arbeite und den Jason, eine nackte Figur, modellire, wie er, das goldene Vließ über dem linken Arme tragend, mit der Rechten den Speer haltend, im Begriff ist, als Sieger zurückzukehren.

Der Künstler hatte an der Piazza Barberina auf der Via felice eine Wohnung bei der berühmt gewordenen Padrona di casa, Ursula, bezogen. Joseph Koch wohnte hier ebenfalls.

Es war ein heiliges Band zwischen Thorwaldsen und Joseph Koch. Sie waren die Einzigen, denen der sterbende Carstens das Banner seiner Hoffnungen in die Hände gegeben hatte. „Werdet Ihr," hatte Carstens gesagt, „was Ihr werden könnt: so habe ich nicht umsonst gelebt. Werdet Ihr nichts, oder Manieristen, so liege ich als Narr in der Erde." Beide hatten den Nachlaß Carstens' zur Ordnung und Aufbewahrung empfangen. Ihnen war der Auftrag geworden, alles Benutzbare von den Skizzen und Compositionen auszuführen. Vieles ward von den Freunden copirt, und man darf sagen, daß unter den Gebilden Thorwaldsens manche von Carstens gedachte Gestalt zu finden ist. Doch soll das Thorwaldsen zur Ehre und nicht zum Nachtheil gesagt sein; denn wer so reich an Erfindung ist, wie Thorwaldsen, bringt ein Opfer, wenn er fremde Ideen adoptirt.

Während Thorwaldsen am Jason rüstig arbeitete, wurden die öffentlichen Verhältnisse in Rom immer drückender. Es brach eine maßlose Theuerung ein. Die Familienväter flüchteten die zum goldhungrigen Raubthier gewordene Roma und nur Derjenige der fremden Gäste, welcher nicht ausweichen konnte, blieb in der bedrängten Stadt. „Der Achilleus, welcher die gefallene Amazonenkönigin Penthesileia aufhebt," ward von Thorwaldsen modellirt; vielleicht entstand auch die Gruppe „Mars und Venus." Außerdem sollte die „Büstenfabrication" Thorwaldsens Geldmitteln aufhelfen. Die Büsten, Copien, welche für Dänemark bestimmt waren, traf das Loos, in die Hände der Gläubiger des Handlungshauses zu fallen, das mit der Spedition betraut worden war. Das Concursverfahren war erst im Jahre 1802 abgewickelt und nun nahm die dänische Fregatte Triton die Sendung an Bord.

Der inzwischen vollendete Jason hatte dem Künstler schwere Sorgen gemacht. Das Modell ward lange feucht gehalten, um nicht zusammen zu fallen; aber der Held konnte keine Bestellung, selbst nicht einmal für die Abformung in Gyps, erringen. Thorwaldsen mußte Statuetten und kleinere Büsten modelliren, um leben zu können. Als er eines Morgens in sein

Atelier kam, ging er auf seinen Jason los: „Was machst Du hier? Siehst Du nicht, daß Kerle wie Du, überflüssig sind?“ rief er erbittert, und sofort folgten einige Hammerschläge, welche das Modell in Trümmer warfen.

Thorwaldsen war genöthigt, auf seine Abreise aus der verödeten Roma zu denken. Er zeigte seinen Entschluß der Akademie an und schrieb an Abildgaard. Es waren Thorwaldsen von dem für die Rückreise bestimmten Betrage des Stipendiums, aus Ursachen, die vielleicht nur Abildgaard wußte, 87 Thaler abgezogen worden. Auch Thorwaldsens Aeltern empfingen nach langer Zeit einmal einen Brief, in welchem Thorwaldsen die frohe Zeit seiner Ankunft in Kopenhagen ankündigt.

Das Geschick fügte es jedoch anders. Thorwaldsen sah, daß er, nachdem er seine Schulden bezahlt hatte, kaum noch mit einigen Thalern seinen Einzug in Kopenhagen halten können würde. Zoëga aber war durch Thorwaldsens Entschluß, Rom zu verlassen, auf den Gedanken gekommen, nach Dänemark zu reisen, um über mehre wichtige Angelegenheiten bei der Regierung persönlich anzufragen. Es ward Thorwaldsen vorgeschlagen, sich seinem gelehrten Freunde anzuschließen, der die Reisekosten für ihn zu bestreiten versprach — und so verschob Thorwaldsen die Abreise von Rom bis zum nächsten Jahre.

Es war noch ein halbes Jahr bis zum Verlassen Roms. Vielleicht fügte es das Schicksal, daß Thorwaldsen, versehen mit dem Gypsabgusse eines großartigen Werks, in Kopenhagen erscheinen konnte. Der Meister besann sich kurz und überraschte seine Freunde mit der Nachricht, daß der Thonblock für eine Kolossalstatue des Jason in seinem Atelier vorgerichtet sei.

Um die Stimung des Künstlers zu heben, diente besonders ein Brief Abildgaards. Die Akademie hatte das Stipendium für das sechste Jahr mit 400 Thalern angewiesen. Jetzt war Thorwaldsen für die nächste Zeit wenigstens gesichert. Schon im Anfange des Jahres 1803 war das Jasonmodell vollendet.

Die Wirkung dieses Standbildes, welches eher den schönen Zeiten hellenischer Kunst, als der Periode Canova's anzugehören schien, war eine ungeheure. Thorwaldsen feierte einen, auch von keiner Seite her bestrittenen, Triumph. In der, auch als Dichterin nicht unbekannt gebliebenen, Frau Friederike Brun aus Kopenhagen, fand der Künstler eine begeisterte Verehrerin seiner Muse, und diese Frau war es, welche das Geld vorstreckte, den Jason in Gyps abformen zu lassen. Das Thonmodell jedoch

blieb unangetastet im Atelier stehen, bis sich plötzlich das Schicksal dieses Werkes und damit auch dasjenige Thorwaldsens entschied.

Zwei Monate lang war der Jason ausgestellt und bewundert worden — aber eine Bestellung auf die Ausführung in Marmor wollte sich nicht zeigen. Zoëga hatte seinen Reiseplan aufgeben müssen und Thorwaldsen mußte, um seine Baarschaft nicht völlig dahinschmelzen zu sehen, sich entschließen, so bald wie möglich sich von Rom zu entfernen. Es hatte sich ein Reisegefährte — zur Verminderung der Kosten — gefunden: der Bildhauer Hagemann aus Preußen. Der Vetturino war gemiethet und der Wagen rollte vor die Wohnung Thorwaldsens. Endlich kam Hagemann in athemloser Hast mit der Nachricht: sein Paß sei noch nicht in der Ordnung und könne erst am andern Morgen erlangt werden.

Keine Stunde nach diesem unangenehmen Intermezzo kam ein Lohndiener mit einem Herrn aus England, welcher den Jason zu sehen wünschte. Thorwaldsen selbst empfing den Fremden — es war der Banquier Sir Thomas Hope. Hope nahm genaue Kenntniß von den im Atelier vorhandenen Proben der Thätigkeit des Künstlers — erst dann wandte sich der Engländer der Jasonstatue zu, welche er lange „gleich einem Falken umkreiste."

— Was kostet die Statue in Marmor? fragte Hope.

Thorwaldsen sah bei dieser Frage, die ihm mit erschreckender Gewalt das Blut in das Gesicht trieb, Sonnen und Sterne in der Luft tanzen.*) Es waren die Gestirne seines Glückes. Der Künstler forderte festen Tones 600 Zecchinen, und Hope, welcher bemerkte, daß dieser Preis sehr niedrig sei, erklärte aus freien Stücken, daß er nach Ablieferung der fertigen Arbeit noch 200 Zecchinen extra zahlen werde. Der Contract — der erste, welchem so viele andere folgen sollten — ward abgeschlossen und bereits am 23. März 1803 konnte Thorwaldsen die erste Zahlung auf Jason, 330 römische Thaler, auf seinem Tische ausbreiten.

Von der Reise mit Hagemann nach dem Norden war keine Rede mehr. Anstatt wie ein armer, der Gnade der Akademie noch immer anheimgegebener, Stipendiat nach Kopenhagen zurückzukehren, richtete sich Thorwaldsen auf, um seine Periode als Jungmeister in Rom zu beginnen.

Von der Bestellung des Jason datirt zwar Thorwalsens Weltruhm; dennoch war dieser Erfolg keineswegs ein solcher, um den Vermögensver-

*) F. v. Reden.

hältnissen Thorwaldsens aufzuhelfen. Der Marmorblock für den Jason kostete nicht weniger als 650 Scudi und 1320 Scudi hatte Thorwaldsen



Guttenbergs Standbild in Mainz. Nach Thorwaldsens Modell.

im Ganzen für die fertige Statue — außer der Gratification — zu erhalten. Um freier arbeiten und sich gehörig einrichten zu können, gebrauchte

der Künstler das von Hope gezahlte Geld und mußte den Marmorblock schuldig bleiben.

Von Dänemark war kein Thaler eingegangen. Mehrere der Marmorarbeiten waren durch die Lagerung im Zollpackhause durch Rostflecken entstellt und so wenig wie die Mutter das Honorar für Tyge Rothes Büste empfing, konnte der Vater das Geld für Bernstorff's Büste erhalten. Von dem Vater ging ein Schreiben mit bittern Klagen ein, daß der Sohn sein Versprechen gebrochen habe und nicht in Kopenhagen erschienen sei. Der alte Mann, welcher endlich die glücklichen Tage, nach denen er sich zeitlebens vergebens gesehnt, angebrochen glaubte, fiel auf immer der Hoffnungslosigkeit anheim.

Um das Gemüth des Künstlers noch tiefer herabzustimmen, traten die ehelichen Zerwürfnisse seiner Geliebten ein, die sich an einen Herrn von Uhden verheirathet hatte und mit ihrem Gemal nach Florenz gezogen war. Thorwaldsen hatte der Geliebten das Versprechen gegeben, für sie Sorge zu tragen, falls die von ihr eingegangene Ehe nicht zum Glücke ausschlagen sollte. Das Ungewitter war wirklich ausgebrochen und Thorwaldsen, welcher nicht die Kraft besaß, sich von Anna Maria loszureißen, gerieth in ein wahres Irrsal von Widerwärtigkeiten. Sein Verhältniß zu jener Dame ward durch ihre Hülflosigkeit fester denn je geknüpft und zieht sich von jetzt an wie ein dunkler Faden durch das Leben des Künstlers.

In Schwermuth versinkend und endlich einem schleichend-fieberhaften Zustande anheim fallend, der einen immer drohenderen Charakter annahm, hatte Thorwaldsen nur den einen Wunsch, Rom zu entfliehen. Aber der Aufenthalt in Albano brachte keine Besserung. Als er nach der Via felice zurückkehrte, machte er die Bekanntschaft des damaligen dänischen Gesandten am Hofe von Neapel, Barons von Schubart, welcher Nachrichten von einem akademischen Freunde Thorwaldsens, dem Architekt Charles Stanley brachte, der in Rom sterbenskrank darnieder lag.

Schubart war ein gutmüthiger, aber leichtfertiger Mann, leidenschaftlich für Kunstwerke eingenommen, besonders wenn er sich dieselben auf billige Weise verschaffen konnte. Der Baron bot die ihm im hohen Grade zu Gebote stehende Liebenswürdigkeit auf, um Thorwaldsen eng an sich zu ketten, und in der That war der Diplomat von Thorwaldsen — auch wenn dieser es ernstlich gewollt hätte — nicht wieder abzuschütteln.

Das erste wirkliche Verdienst um Thorwaldsen erwarb sich Schubart dadurch, daß er den Künstler bei seinen zahlreichen vornehmen Bekannten

einführte. Thorwaldsen lernte den Baron Wilhelm von Humboldt und dessen Familie kennen, fand Aufnahme bei dem Grafen Adam Moltke, bei der Fürstin Galiczin, dem Grafen Woronzow und ward der viel vermögenden Gräfin Charlotte von Schimmelmann, der Schwester Schubarts, auf's Wärmste empfohlen. Der Bekanntschaft mit diesen Personen folgten sofort Bestellungen auf Portraitbüsten. Schubart selbst hatte sich gleich die Anwartschaft auf die Büste Bernstorff's gesichert. Thorwaldsen war damals so arm geworden, daß Schubart ihm ein Darlehen von 60 Scudi anbieten konnte, welches „als eine Abschlagszahlung auf die genannte Büste" betrachtet werden sollte.



Thorwaldsens Alexanderzug. a. Am Ufer des Tigris.

Größer noch war das Verdienst der Baronin Schubart um Thorwaldsen, denn ihrer liebevollen Sorge verdankte er seine Genesung, ja sein Leben. Die Dame sah ein, daß es nicht genug sei, den Künstler zu unterstützen, ihm Aufträge zuzuweisen, sondern daß er „bessere Nahrung haben müsse, als ihm bisher zu Gebote gestanden habe." Es sei nöthig, daß ihm Zerstreuungen geboten würden, um seine Melancholie zu brechen.

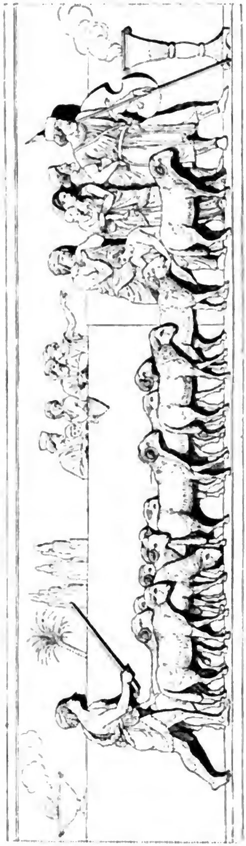
Nachdem Thorwaldsen in Neapel seinen Freund Stanley besucht und eine Reise nach Florenz gemacht hatte, wo er zum Professor der Akademie ernannt wurde, gab er endlich den Vorstellungen des Baron Schubarts nach und ging nach dem ländlichen Aufenthaltsorte dieser Familie, nach Montenero, wo ihm ein reizendes Arbeitszimmer eingerichtet worden war. Schubart, in solchen Fällen unermüdlich, hatte die Gegend zu Fuß und zu Pferde durchstreift und war so glücklich gewesen, einen für plastische Zwecke

vortrefflichen Thon aufzufinden. Die Nähe von Livorno lud zu Seebädern ein, und es währte, wie die Baronin vorausgeſagt hatte, nicht lange, bis



Ueberſetzende Kaufleute. Der Tigris.

Thorwaldſens Alexanderzug. b.



Bewohner Babylons, hinter und vor der Stadtmauer die Ankunft des Königs erwartend.

Thorwaldſens Alexanderzug. c.

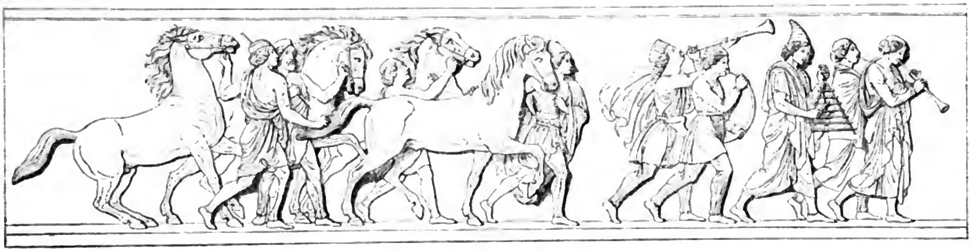
Thorwaldſen, neu gekräftigt, ſeiner körperlichen Leiden und ſeiner Schwermuth ledig, ſich mit voller Luſt auf die Arbeit werfen konnte.

Magier. Zug der Jünglinge, welche Löwen, Tiger und Pferde als Tribut darbringen.



Thorwaldsens Alexanderzug. d.

Fortsetzung des Zugs der Jünglinge. Musikantengruppe.



Thorwaldsens Alexanderzug. e.

Die erste Arbeit auf Montenero war eine kolossale Portraitbüste Schubarts. Der eitle Mann schwamm in Entzücken. „Jetzt erst hat man das klare Gefühl, daß man Etwas in der Welt bedeutet!“ rief er. Und hieran reihten sich Erwägungen, ob er, als Vertreter eines Monarchen in seinen Briefen das „Je“ und „Moi“, „Mon“ und „Mien“ mit großen Anfangsbuchstaben schreiben solle, oder nicht. Um Thorwaldsens Stimmung zu erheitern, diente auch der Beschluß der dänischen Akademie, daß ihm, der von der Unterstützung einen so trefflichen Gebrauch gemacht habe, abermals 400 Thaler Stipendium bewilligt worden sei. Thorwaldsen sorgte, so gut er konnte, für seinen, nach dem Tode der Mutter ins Elend zurückgesunkenen Vater, und nun lag das Leben frei und heiter vor dem jungen Manne und harrte nur noch seiner ferneren Thaten.

Es liegt außerhalb der Grenzen dieser Skizze, Thorwaldsen von Jahr zu Jahr bei seiner ins Massenhafte gehenden Production zu folgen. Eine Bestellung folgt der andern; die Contracte und Verhandlungen wegen zu liefernder Arbeiten reihen sich einförmig aneinander und das Leben des Künstlers geht völlig in seinen Arbeiten auf. Der früher so arme Kunstjünger ward durch Fleiß und Sparsamkeit allgemach zum reichen Manne. Thorwaldsens Leben aber erscheint an äußeren Begebenheiten eben so arm, als dasjenige Canova's. Er blieb unverheirathet und war, was seine Häuslichkeit betraf, ganz der Gnade oder Ungnade seiner Padrona anheimgegeben. Nur ein Mal scheint Thorwaldsen die Absicht gehegt zu haben, ein eheliches Bündniß zu schließen. Eine geistvolle Engländerin, Miß Frances Catherine Makenzie, war ihm näher getreten, und selbst die genaueren Freunde Thorwaldsens glaubten, daß eine Verlobung Statt gefunden habe. Thorwaldsen aber, unangenehm durch die Hyper-Empfindsamkeit und die ceremoniöse Umständlichkeit der gelehrten Dame berührt, ließ das Verhältniß fallen und fühlte sich glücklich, den „drohenden Schlingen Hymens“ gerade zu rechter Zeit entgangen zu sein. Er wandte sein an Wohlwollen und Liebe reiches Gemüth dann seiner adoptirten Tochter Elisa zu, deren Mutter Anna Maria Magnani war.

Aus dem staunenswerthen Reichthum seiner Gebilde kann hier nur Weniges vorgeführt werden. Es würde unrichtig sein, wollte man bei Thorwaldsens Productionen eine Eintheilung in Vorzügliches, Gutes und Mißlungenes machen. Vom Augenpunkte des Hellenenthums aus erscheint Alles, was Thorwaldsen schuf, ebenmäßig vorzüglich. Wo Thorwaldsen uns heute ungenügend erscheint, da hinderte ihn eben der Hellenismus,

dem Gegenstande beizukommen, wie wir solches bei einigen Portraitstatuen bemerken. Uebrigens besitzt Thorwaldsen die Eigenschaft, welche wir nur noch bei einem einzigen modernen Künstler, bei Rafael, in allen Werken wiederfinden, daß der Gedanke in der Form und diese ihrerseits in der Idee ihr genauestes Maß findet. An sich haben die sämmtlichen Gebilde dieser beiden Künstler, ob klein oder groß im Raum, dieselbe Vorzüglichkeit — wie die Werke der schaffenden Natur selbst — und es ist die Sache des Beschauers, ob das eine Werk eine größere Wirkung auf seinen Geist und seine Empfindung macht, als das andere.



Der Schatzmeister des Darios, Weihrauch spendend. Blumenstreuende Mädchen.

Thorwaldsens Alexanderzug. C.

Das erste Basrelief aus Thorwaldsens Meisterperiode ist der „Zornige Schmerz des Achilleus“. Patroklos überliefert die Briseïs den beiden Herolden Agamemnons. Mit diesem Werke war Thorwaldsen auf dem Felde des Basreliefs als erster lebender Meister legitimirt. Canova mit seinen malerischen Basreliefs trat hier entschieden als Besiegter zurück. Als Gegenstück formte der Künstler „Priamos und Achilleus“. Die Eindrücke des Aufenthalts auf Montenero spiegeln sich in dem Basrelief: „Sommer und Herbst“. In reinster Weise erschien die griechische Grazie in dem großen Basrelief: „Tanz der Musen auf dem Helikon“. Eine ebenso vollendete, durch ihre zarte Auffassung fast rührende Anmuth zeigte sich in der Gruppe von „Amor und Psyche“. Amor umschlingt die Geliebte, während sie die von ihm empfangene Nektarschale und damit das Symbol der Unsterblichkeit in der linken Hand hält. Die Statuen von „Bacchus“, „Apollo“, „Venus“ und „Ariadne“ folgten. Die Venus ist von diesen Statuen am berühm-

Mazäos mit einer Kinderschaar überbringt die Schlüssel der Stadt. Alexander, von der Siegesgöttin begleitet, wird von der Friedensgöttin empfangen.



Thorwaldsens Alexanderzug. g.

Herolde. Bukephalos. Kriegerisches Gefolge. Feldherren.



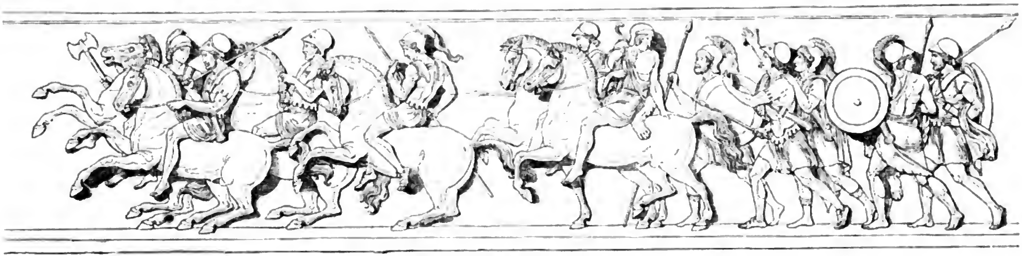
Thorwaldsens Alexanderzug. h.

Feldherr. Reiterschaar.



Thorwaldsens Alexanderzug. i.

Reiterschaar. Fußvolk.



Thorwaldsens Alexanderzug. k.

testen geworden. Aus diesem Modell in halber Größe ging später die lebensgroße Königin der Schönheit hervor, welche den Apfel in der Hand hält.

Den Ganymedes bildete Thorwaldsen zuerst mit dem Adler zu dessen Füßen. Dann folgte jene wundervolle Gruppe: „Ganymedes, auf das Knie niedergesenkt, läßt den Vogel aus der Nektarschale trinken". Die letztere Gruppe hat in zahllosen Copien die Reise um die Welt gemacht. Mit dem prachtvollen Taufsteine für die Brahn-Trolleborgerkirche betrat Thorwaldsen das Gebiet christlicher Kunst. Die Seiten des Taufsteines waren mit Basreliefs versehen. Sie stellten die Taufe Christi, Maria mit dem Kinde und Johannes, Christus mit den Kindlein und drei schwebende Engel dar. Die freiere Bewegung, die leichtere Anordnung der Draperie ab-

Elephant, mit Trophäen beladen. Ein Kriegsgefangener.



Thorwaldsens Alexanderzug. I. (Schluß).

gerechnet, erinnern diese Basreliefs an Lorenzo Ghiberti, welcher den griechischen Styl mit der byzantinischen Darstellungsweise verband. Es ist etwas Thorwaldsen Fremdes in diesen Basreliefs — denn Thorwaldsen wollte um keinen Preis gegen das „Herkömmliche" verstoßen.

Große Arbeiten brachte der Wiederbau des Christiansborger Schlosses und des von Bomben zerschmetterten und verbrannten Kopenhagener Rathhauses. Solon und Lykurgos waren für das Rathhaus bestimmt; dazu kam noch ein riesenhaftes Fronton im Basrelief: Zeus, Pallas Athene, Okeanos und Gäa. Vier runde Basreliefs für die Nischen am Portal des Schlosses wurden modellirt und in Marmor ausgeführt.

Im Jahre 1808 entstand die kolossale Statue des „Mars", als Siegesbringer. Außerdem die prachtvolle „Adonisstatue", welche Ludwig von Bayern in Marmor bestellte. Von dem Adonis sagte Canova: Quest'

opera è bella e nobile e piena di sentimento. Im folgenden Jahre wurde das Basrelief: „Hektor, Paris und Helena" vollendet. Hektor fordert Paris auf, sich zu ermannen und der furchtbaren Gefahr gegenüber die Waffen zu ergreifen. An Ausdruck und charakteristischer Kraft ist dieses Werk eines der gepriesensten des Künstlers.

Mit dem „Amor als Löwenbändiger" trat Thorwaldsen in den Wettkampf mit der Antike selbst ein, da in der alten Kunst dieser Gegenstand bekanntlich öfter meisterhaft behandelt wurde. Dann wird „Amor und Psyche" nach der Erzählung des Apulejus dargestellt. Psyche ist, nach Eröffnung der verhängnißvollen Büchse, zu Boden gesunken und wird von dem Geliebten wieder ins Leben gerufen. Schelmisch-reizend ist „Amor, von einer Biene verwundet". Nochmals erscheint „Amor neben dem Mars", in einer Kolossalgruppe. Amor ist mit Rosen bekränzt und hält das Schlachtschwert des würgenden Gottes, während dieser sinnend die leichte, beschwingte Waffe Amors, den Pfeil, in der Rechten wiegt. Unter anderen Büsten modellirte Thorwaldsen auch seine eigene, in Kolossalgröße — Thorwaldsens Odinskopf mit den wolkigen Locken erschien jedoch seinen Freunden in der Natur bedeutsamer, als in der Büste.

In das Jahr 1811 fällt die großartigste Arbeit des Künstlers, der „Triumphzug Alexanders des Großen in Babylon". Ein Decret Napoleons hatte verfügt, den päpstlichen Sommerpalast auf Montecavallo in prachtvollster Weise für die Aufnahme des französischen Kaisers vorzurichten. Der Architekt Stern machte Thorwaldsen den Vorschlag, für einen der Säle einen großen Fries zu modelliren, wenn gewiß versprochen werden könne, daß das Werk binnen drei Monaten in Gyps vollendet sei. — „Alexander der Große mag nach Babylon kommen," antwortete Thorwaldsen ohne sich einen Augenblick zu besinnen, „und in drei Monaten wird auch der Letzte seines Gefolges dort sein."

Den größten Triumph, welchen sich Thorwaldsen durch seine Kunst bereitete, hatte er in der That in der festgesetzten fast unglaublich kurzen Zeit errungen. Nach dem bei der spätern Ausführung und Wiederholung etwas veränderten Plane von Thorwaldsens eigener Hand war die Anordnung des Triumphzuges folgende: Der Tigris, welcher die Makedonier von der Stadt trennt, — am Ufer ein Fischer und ein Schiff; der Tigrisstrom, personificirt, mit einem Ruder und einer Korngarbe, einen Tiger zur Seite, im Hintergrunde eine Andeutung des Thurmes von Babylon; ein Schäfer, welcher dem Alexander Schafe zum Geschenke bringt; Leute,

welche auf der Stadtmauer und vor den Thoren der Stadt den Sieger erwarten; die Magier und Sterndeuter, welche den Alexander begrüßen wollen; Löwen, Panther und Pferde, Geschenke für den Sieger; Bagophanes, Schatzmeister des Darios, welcher auf silbernen Altären Weihrauch verbrennen läßt; blumenstreuende Mädchen; Mazäos, welcher mit



Amor mit dem Schmetterling.



Adonisstatue.

Von Thorwaldsen.

den Kindern dem Alexander entgegenzieht, um ihm die Schlüssel der Stadt zu übergeben; die Friedensgöttin, welche den Triumphwagen Alexanders aufhält; Alexander, auf einem Wagen, geführt von der Siegesgöttin; die Herolde; Alexanders Schlachtroß Bukephalos; die Feldherren; Gruppen von Reitern und Fußsoldaten; ein Elephant, mit Trophäen beladen, sammt einem gefangenen Krieger; makedonische Soldaten, aus einem Palmenwalde hervorkommend. Dies waren ursprünglich also siebzehn Gruppen.

In der Eile, mit welcher das Modelliren und die Ablieferung der einzelnen Stücke des Werkes betrieben wurde, hatte Thorwaldsen keinen Bedacht darauf genommen, daß er, indeß er sich der sogenannten verlorenen Formen bediente, nicht im Stande sein werde, mehr als ein einziges Exemplar des Frieses herzustellen. Darauf aufmerksam gemacht, fing er ohne weiteres die Arbeit von vorn wieder an und ließ dieselbe in Gyps calquiren, so daß für die Ausführung in Marmor das erste Modell vorhanden war. Später ward noch Manches geändert, Gruppen hinzugefügt, da, wie Thorwaldsen gleich anfangs beabsichtigt, die Natur der Composition eine solche war, um nach etwa gegebenen Räumlichkeiten erweitert zu werden. Es war dem Künstler schmerzlich, obgleich er dies nur im einzelnen hingeworfenen Worten zu erkennen gab, daß Napoleon, welcher bekanntlich nicht nach Rom kam, sein Werk nicht gesehen hatte.

Bald aber kam von Paris der Befehl: der Kaiser wünsche die Ausführung des Alexanderzuges in Marmor zur Verzierung eines in Paris zu errichtenden Monuments. Es waren für die Ausführung 320,000 Frcs. angewiesen und die Hälfte dieser Summe soll Thorwaldsen bereits empfangen haben, als die Bourbons wieder auf den Thron Frankreichs gelangten. Louis XVIII. hielt sich an den Contract nicht gebunden und ließ dem Künstler melden, daß das Werk weder angenommen noch bezahlt werden würde, worauf Thorwaldsen die empfangenen Abschlagszahlungen mit vollem Recht als verfallen erklärte. Der Künstler fragte an verschiedenen Höfen an, ob man ihn, gegen Bezahlung der noch schuldig gebliebenen Summe, mit der Vollendung der Arbeit beauftragen wolle? Nirgend aber empfing er eine erwünschte Antwort. Da bot der Graf Sommariva 100,000 Frcs. für die Beendigung des Alexanderzuges. Als der Contract abgeschlossen war, schien man am Hofe in Kopenhagen hierüber empfindlich zu werden. Es ward für Christiansborg ebenfalls eine Ausführung in Marmor bestellt und der Prinz Christian scheint sich darüber den Kopf sehr zerbrochen zu haben, wie es anzustellen sei, daß die Wiederholung des Triumphzuges den Charakter einer Copie verliere und als Original gelten könne. Am liebsten hätte man es freilich in Kopenhagen gesehn, wenn der Künstler dem Grafen Sommariva den Handel gekündigt hätte. Dazu aber war Thorwaldsen nicht zu bewegen. Gedrängt und gepreßt kam er endlich zu dem Entschluß, den für das Christiansborger Schloß bestimmten Fries mit solchen Veränderungen und Erweiterungen auszustatten, daß diese Wiederholung der Idee als Original betrachtet werden können.

Für ein Denkmal der „Hoffnungen Polens" (26. Juni 1812) arbeitete Thorwalsen zwei herrliche Karyatiden. Die Hoffnungen Polens aber sanken bald in den Staub und so gelangten die Karyatiden in das Christiansborger Schloß.

Hoch gefeiert ward der Künstler wegen seiner Restauration der äginetischen Fragmente, welche in der Tempelruine des panhellenischen Zeus auf Aegina gefunden und in Besitz des Kronprinzen Ludwig von Bayern gekommen waren. Es waren nicht weniger als siebzehn Statuen, welche der Meisterhand Thorwaldsens harrten. Thorwaldsen ging nur mit Widerstreben an diese Arbeit. „Mache ich sie gut," sagte er, „dann ist eben nichts geschehen; mache ich sie schlecht, dann wäre es besser ungeschehen geblieben." Der Künstler begann seine, die höchste Einsicht in den Charakter äginetischer Kunst erheischende, mühevolle Restauration. Die fehlenden Theile wurden, selbst bis auf die Nachahmung des verwitterten Steines, ersetzt und die Fragmente so genau aneinander gefügt, daß selbst ein geübtes Auge die Zusammensetzung nicht bemerkt. Der bayersche Kronprinz wünschte eine detaillirte Beschreibung dessen, was Thorwaldsen an den äginetischen Statuen gethan hatte, und in der That wäre dies ein in vielfacher Hinsicht unschätzbares Document geworden. Thorwaldsen aber sagte lachend: „Das hätte ich früher wissen müssen. Gemerkt habe ich mir die Flickereien und Ergänzungen nicht; und herausfinden kann ich sie jetzt nicht mehr."

Thorwaldsens Atelier war inzwischen eine der größten Sehenswürdigkeiten Roms geworden. In der Saison wurde es hier nicht leer von Besuchern. Namentlich Engländer figurirten oft als „eiserne Gäste", wie Thorwaldsen sagte. Eines Tages ward dem Künstler durch ein kurzes Schreiben Lord Byron angekündigt, welcher sich „durch eine Portraitbüste von Thorwaldsens Hand, als durch ein neues Band, mit der Nachwelt verbunden zu sehen wünschte." Byron erschien. „Er setzte sich mir gegenüber", erzählte Thorwaldsen, „fing aber, als ich zu arbeiten begann, sogleich an, eine ganz andere, fremdartige Miene anzunehmen. — „Sie müssen ruhig sitzen, sagte ich, und nicht diese forçirte Miene annehmen." — „Das ist der wahre Ausdruck meines Gesichts," entgegnete der Dichter. — „So? sagte ich, und dann machte ich sein Portrait, ganz wie ich wollte, und alle Menschen meinten, als es fertig war, daß Lord Byron genau getroffen sei. Lord Byron aber rief aus: „„Die Büste gleicht mir durchaus nicht; ich sehe viel unglücklicher aus!"" — Er wollte nämlich mit aller Gewalt überaus unglücklich sein;" schloß Thorwaldsen seine Erzählung, indeß er einen komisch-tragischen

Gesichtsausdruck annahm und die Arme schlaff herabhängen ließ. Die Büste machte Glück, und ganze Ladungen von Gypsabgüssen gingen nach England. Mit einem herrlichen Worte ward die Büste in Marmor von Amerika aus bestellt: „Setzen Sie die Namen Byron und Thorwaldsen darauf und die Büste ist ein unsterbliches Denkmal."

In jener Zeit formte Thorwaldsen die so hoch bewunderte Statue des „Hirtenknaben". Ein schöner Knabe stand für den Ganymedes Modell. In einem Augenblicke des Ausruhens rief Thorwaldsen dem Knaben zu: „Sitze ruhig; rühre Dich nicht!" Der Knabe hatte, während er ausruhte, unwillkürlich eine so schöne Stellung angenommen, daß Thorwaldsen augenblicklich zum Thone griff, um die Position des Knaben festzuhalten An der Wahrheit dieser reizenden Anekdote ändert der Umstand nichts, daß der Künstler später mit der Feder noch verschiedene Entwürfe für den sitzenden „Hirtenknaben" machte. Der Hund ist Thorwaldsens Liebling Teverino.

Von dem Umfange der Thätigkeit Thorwaldsens läßt sich aus dem Umstande ein Schluß machen, daß in seinem Atelier nicht weniger als siebenunddreißig junge Bildhauer arbeiteten, von denen Manche sich einen in den weitesten Kreisen bekannten Namen erwarben. Hierzu gehören die Gebrüder Tenerani, Emil Wolff, Vacca, Freund, Gebrüder Bienaimé, Hofer, Franz Ferenczy, Mareschalchi, Stephan Hermann u. A. Die Meisten suchten bei Thorwaldsen nicht Brod, sondern Ausbildung. Die tüchtigsten Schüler erhielten die vorbereitenden Arbeiten nach den Skizzen, legten die Modelle an und führten dieselben bis zu einem gewissen Grade aus. Dann trat Thorwaldsen selbst ein. Der Künstler hielt in seinem Atelier eine rigorose Ordnung aufrecht. Die Schüler, so wie die Leute für die blos mechanischen Dienste mußten nicht allein straff, sondern mit einer gewissen Vehemenz arbeiten. „Ich kenne keine besseren Arbeiter," sagte Thorwaldsen oft im vollen Ernste, „als die Kopenhagener Holzhacker; die Leute hauen und spalten, als wenn ihnen die Holzscheite weglaufen wollten."

In der That wurden die Aufträge überwältigend, und trotz allen Fleißes im Atelier mußten viele Besteller jahrelang auf die ausgeführten Werke warten. Dies war auch das Loos von Sir Thomas Hope, der seinen Jason in Marmor erst im Jahre 1829 empfing. Die Polen hatten eine Reiterstatue des Fürsten Poniatowski bestellt und für Kopenhagen war eine Masse von Arbeiten für die Frauenkirche zu liefern.

Nach langen Verhandlungen mit dem Fürsten Czartoryski über das Poniatowski-Denkmal beschloß Thorwaldsen, die Statue in seiner Weise zu

behandeln. „Sie haben mir," sagte der Künstler, „eine Menge von Hosen und Stiefeln und Uniformen, und noch mehr Orden und Säbel geschickt. Es ist, als wenn es sich um eine Figur für ein Wachscabinet handelte. Ich habe mir aus dem Trödel einen uniformirten Helden zusammengebaut, aber ich muß sagen, daß er die nächste Aehnlichkeit mit einem Zinnsoldaten hat." Poniatowski ward in antikem Costume (römisch) modellirt. Lediglich der polnische Adler auf der Brust zeigt die Nationalität des Helden an. Das Pferd scheut vor dem Absturze in die Gewässer der Elster und ist meisterhaft gearbeitet. Die Arbeiten an dem Kolossalmodelle waren erst spät vollendet und der Guß der Statue erfolgte im Jahre 1830. Die russische Regierung ließ dies Monument aber verschwinden. Es soll in einen St. Georg umgewandelt worden sein. Im Gerhardschen Garten in Leipzig, welcher gegenwärtig der Parcellirung anheim gefallen ist, war die Modellstatuette Poniatowski's bis zum Anfange des Jahres 1864 aufgestellt.

Mit höchster Erwartung ward von den Vertretern der specifisch christlichen Kunst in Rom — den sogenannten Nazarenern — der Lösung der Aufgaben für die Frauenkirche entgegengesehen. Thorwaldsen war selbst in Kopenhagen gewesen, wo man ihn mit höchsten Ehren empfangen hatte. Er hatte den Plan gemacht, daß im Fronton der Frauenkirche „Johannes der Täufer, in der Wüste predigend" erscheinen sollte, während zwei Propheten und zwei Sibyllen als Verkündiger des Eintritts des Christenthums in die geistliche und weltliche Geschichte vier Nischen des Peristyls füllen würden. An den Säulen des Kirchenschiffs sollten die zwölf Statuen der Apostel angebracht werden; am Altar war der Platz für die Statue Christi. Ueber dem Portal der Taufkapelle sollte das Basrelief: „Christi Taufe", und über den Eingang der Beichtcapelle das Basrelief: „Das Abendmahl" placirt werden. Thorwaldsen blieb auch in der christlichen Sphäre seiner Natur getreu. Bei ihm stand die antike Schönheitsidee im Vordergrunde; er hatte es vor allen Dingen mit der Individualisirung der Form zu thun, während ihm die Darstellung eines Moments der bloßen Stimmung fern lag. Es versteht sich, daß seine christlichen Bildwerke daher sehr eigenartig ausfallen mußten — heidnisch, sagten Thorwaldsens Gegner.

Neben seinen Arbeiten an Statuen und Basreliefs hatte Thorwaldsen auch eine Reihe von Grabdenkmälern geliefert, so auf Philipp Bethmann, die Baronesse von Schubart, Frau Karoline von Humboldt, Scavenius, Abildgaard, Graf Potocki, Graf Makronowski, Pius VII. 2c. Ferner

ein Denkmal für Goethe, einen Siegeslöwen für Luzern, Denkmal des Kopernicus, des Herzog von Leuchtenberg, Lord Byrons ꝛc. Dazu kamen später noch die Denkmäler des Kurfürsten Maximilian in München, das



Byrons Standbild von Thorwaldsen.

Gutenberg-Denkmal in Mainz, Schiller-Monument, Denkmal Christian IV. von Dänemark ... Kurz, diese Thätigkeit tritt in solcher Fülle und Großartigkeit hervor, daß wir hier bloß darauf hinweisen können, wie unerschöpflich die Erfindung Thorwaldsens, wie unverwüstlich seine Arbeitskraft war.

Wenden wir uns einem von Thorwaldsens Hauptwerken, seiner Gruppe der Grazien, zu. Die mittelste dieser edlen weiblichen Figuren umschlingt die anderen beiden über den Hüften. Zwischen der mittlern Figur und derjenigen zu ihrer Rechten sitzt Amor mit der Lyra. Die Grazien Thorwaldsens sind feste, stattliche Gestalten; sehr schön, obgleich keineswegs zierlich geformt; voll sanften Gleichmuths, die bloße Kunst zu gefallen verschmähend. Den Reiz, welchen die Grazien Canova's durch ihre Bewegung ausüben, soll bei den Grazien Thorwaldsens in der bloßen Erscheinung entfaltet werden. Gewiß hat der Meister das nicht erreicht — seine Grazien, wie griechisch sie auch gedacht sein mögen, sind für unsere Gefühlsweise doch zu solid-trocken, zu starr gerathen. Hier hätte mehr Beseelung gegeben werden müssen.

Eine andere Gruppe der Grazien, welche Thorwaldsen im Jahre 1842 modellirte, ist ebenso jungfräulich rein, ebenso echt hellenisch, als die vorhin geschilderte erste Gruppe; aber es ist mehr geistige Bewegung zum Ausdruck gekommen. Die schönen Schwestern haben sich eines Pfeiles des Liebesgottes bemächtigt, und die eine reicht der andern die Waffe, um die Schärfe der Spitze zu untersuchen. Auch der durch die höchste Anmuth ausgezeichnete Amor mit der Lyra ist hier wieder angebracht.

Ueberhaupt ist es der Liebesgott, bald als Amor, bald als Eros gedacht, welcher Thorwaldsen reichen Stoff für Entfaltung der höchsten Anmuth gegeben hat. Wir führen hier folgende Basreliefs an: Amor von Bacchus getränkt; Amor mit dem Löwen; auf einem Delphin; auf dem Adler; mit dem Kerberos. Der Gott erscheint mit Erato; er läßt sich vom Zeus Gesetze dictiren; er sitzt im Boote, oder rudert stehend; fliegt an der Küste hin; zündet einen Felsen an; sammelt Muscheln; oder liebkost das Sinnbild der Treue, den Hund. Amor ist dargestellt, wie er ein Netz strickt, wie er dem Zeus und der Hera eine Rose bringt; wie er mit Hymen gemeinschaftlich spinnt, oder mit dem Ganymedes spielt. Die Grazien fesseln ihn; er erscheint mit der Hygieia; spielt mit einer Rose, und tritt mit Psyche in sechzehn Medaillonreliefs auf. Dann wieder reitet er auf dem Schwane, bindet seine Fackel mit derjenigen Hymens durch Rosenguirlanden zusammen, bis ihn der altersgraue Künstler im Jahre 1843 in einem Basrelief auf immer fortfliegen läßt.

Diesen heiteren, entzückenden Bildern gegenüber stellen sich zwei großartige Werke christlicher Richtung: „Der Einzug Christi in Jerusalem“ und der „Marterweg Christi vom Hause des Pilatus nach Golgatha.“

Das erste Basrelief ist 48 Fuß lang und vier Fuß hoch; das zweite mißt bei sechs Fuß Höhe 72 Fuß Länge.

Der „Einzug" zeigt Volksgruppen vor dem Thore Jerusalems; Väter und Mütter mit ihren Sprößlingen gehen dem ersehnten Messias entgegen; die zweifelnden Alten werden, von der Jugend überredet, fortgerissen. Blumen werden gestreut, Palmenzweige ragen empor und werden begeistert geschwenkt; Teppiche werden auf die Erde gebreitet. „Und siehe, Dein König kommt zu Dir sanftmüthig, reitend auf einem Füllen der lastbaren Eselin" — ruhig, mild und voll Hoheit nähert sich der König, dessen Thier von Johannes geführt wird. Dann folgt Petrus allein, hinter ihm die Jünger gruppenweise, bis Judas Ischariothes allein den Zug der Apostel schließt. Dann endigt die Darstellung mit einer armen Familie, welche die Palmenzweige auflieſt, mit Blinden, Lahmen und Kranken, die ihre Genesung durch den Messias gefunden haben. Bei der Ausführung sind noch einige Veränderungen, des Raumes wegen, eingetreten.

Noch mehr mußte der „Marterweg" verändert werden, da die Hauptgruppe, der das Kreuz tragende Christus, die Mittelpartie des Bogens der Altarnische (in der Kopenhagener Frauenkirche) einnehmen mußte, in welcher Nische die schon erwähnte Christusstatue aufgestellt war. Bei der ersten Modellirung hatte Thorwaldsen diesen Umstand außer Acht gelassen. Der ausgeführte „Marterweg" zerfällt in drei Hauptabtheilungen. Zuerst kommen die römischen Centurionen mit ihren Soldaten; dann erscheint Christus mit den Jüngern und den heiligen Frauen, mit Simon von Kyrene und den Verbrechern und Pilatus; die reitenden Pharisäer und das Volk machen den Beschluß. Dieses Basrelief kann sich ebenbürtig neben den Alexanderzug stellen. Hier ist nicht blos Form in aller Reinheit, sondern auch tiefe Empfindung.

Zum Schluß sei dasjenige Basrelief Thorwaldsens genannt, welches von allen seinen Werken vielleicht das beliebteste, jedenfalls aber das verbreitetste und bekannteste geworden ist. Wir meinen die „Nacht" und den „Morgen", beide so zusammengehörend, daß sie nur ein einziges Werk bilden. Im Sommer 1815 war Thorwaldsen von einer so schwermüthigen Stimmung heimgesucht, daß er zur Production völlig unfähig wurde. Dieser Umstand hatte noch gefehlt, um ihn ganz zu Boden zu drücken. Nach einer schlaflos verbrachten Nacht erhob sich der Meister wieder in voller Glorie. Fast noch vor Tagesanbruch stand er an seiner schwarzen Tafel und modellirte das Basrelief: „Die Nacht", mit ihren beiden

Kindern, Schlaf und Tod, in den Armen. Eine schöne Frau schwebt gesenkten Hauptes durch den Aether. Um das Haupt windet sich der Schleier mit den Mohnblumen; der linke Fuß ist wie bei einer Schlafenden über den rechten geschlagen. Eine kleine Thonkugel nahm durch wenige Fingerdrucke die Gestalt einer Eule an und das Werk war fertig, das — hätte Thorwaldsen auch nie ein anderes geschaffen — hinreichen würde, ihn in der Kunstgeschichte unsterblich zu machen. Als sein Diener Antonio das Modell wegtragen wollte, hatte Thorwaldsen bereits das Seitenstück: „Der Morgen" begonnen. Die rosenfingerige Eos erscheint eiligen Fluges und streut den Kindern der Erde Rosen, indeß Phosphoros, der Lichtträger, an ihre Schultern sich lehnend, die Fackel emporhebt.

Im Jahre 1838 reiste Thorwaldsen nach Kopenhagen, um die Arbeiten für die Frauenkirche und einige andere Prachtbauten zu leiten und die Idee eines Museums für seine eigenen Werke ihrer Vollendung entgegenzuführen. Sein gewöhnlicher Aufenthalt war auf Nysoe, dem Sitze eines Barons von Stampe. Erst im Jahre 1841 ging Thorwaldsen wieder nach Rom zurück. Diese Reise, welche über Berlin, Dresden, Leipzig, Frankfurt, Stuttgart nach München, von hier nach Hohenschwangau, Lindau, durch die Schweiz und über den St. Gotthard nach Mailand ging, glich einem Triumphzuge. Im Jahre 1842 begab er sich wieder nach Kopenhagen, um dort „sein Haus zu bestellen", dann aber nach der Roma zurückzukehren.

Er hatte alle seine Kunstgegenstände der Stadt Kopenhagen testamentarisch geschenkt unter der Bedingung, daß für die Sammlungen ein besonderes Museum erbaut werde. Für den Bau allein zeichnete Thorwaldsen 32,000 Thaler. Der schöne, im pompejanischen Styl verzierte Bau war fast vollendet, als der Tod den Künstler sanft von den Lebenden schied. In der Mitte des von den schönen Corridors umschlossenen Hofes war seine Grabstätte gemauert. „Nun kann ich sterben, wann ich Vergnügen finde," sagte Thorwaldsen an seinem letzten Tage, „Bindesböll*) hat mir gesagt, daß er mein Grab fertig habe."

Hier ward Thorwaldsen, inmitten seiner Schöpfungen, beigesetzt, als der Tod — sanft und lieblich, als wäre er ein Gebild von der Hand des Künstlers selbst — diesen großartigen Genius am 24. März 1844 der Erde entführt hatte.

*) Der Architekt des Museums.

Die Anfänge der neu-deutschen Malerschule.

Asmus Jakob Carstens.



Asmus Jakob Carstens.

(1754 — 1798.)

Die Wendepunkte der historischen Perioden kündigen sich durch das Auftreten eigenthümlicher Persönlichkeiten an. Es erscheinen die Zerstörer, welche mit unbeugsamer Strenge das Alte niederwerfen und freien Raum für das Neue machen, und den Zerstörern folgen die Erfinder, die Altes umzugestalten und Neues zu schaffen vermögen. Den Schluß machen die organisatorischen Genies, die Ordnung und Harmonie in die Massen der neuen Erscheinungen bringen. In den gewaltigsten Naturen ist die Kraft des Zerstörens und Schaffens, sowie des Organisirens vereinigt.

Diese Wahrheit gilt, wie für alle anderen Felder der Geschichte, auch für die Historie der Kunst. Als der Manierismus seine niedrigste Stufe von Geistlosigkeit und raffinirter Unnatur erreicht hatte, da trat Winckelmann (1754) auf und warf durch seine Schriften über die wahre Kunst

all den widerwärtigen Plunder der sogenannten Kunst des Zopfthums über den Haufen. Ihm stand ein Genius zur Seite, groß im Schaffen wie im Zerstören — Gotthold Ephraim Lessing.

Unmittelbar an diese „Lüftereiniger"*), an diese heldenhaften Bahnbrecher, schließt sich ein Erfinder an: Asmus Jakob Carstens, der Patriarch der Malerei der Neuzeit. Frei von aller Nachahmung, ein selbständiger, eigenartiger Genius, schuf Carstens sich durch seine Schöpferkraft und durch betrachtendes Studium der besten Werke antiker und moderner Kunst eine Darstellungsweise, die für die Generation jüngerer Maler und Bildhauer ein Muster wurde.

Carstens vereinigt in sich drei mächtige Factoren: das Formschöne, die bedeutsame Idee und den Ausdruck der Empfindung. Er fand die Form in der Darstellungsweise der Antike, welche er auf ganz selbständige Weise für seine Zwecke benutzte. Die Antike legt das Hauptgewicht auf die Geltendmachung der Individualität. Sie giebt den Inhalt der Persönlichkeit nach allen Seiten hin, schließt den Charakter ihrer Gebilde rund und harmonisch ab und betrachtet die Situation, in welcher sie ihre Götter und Helden darstellt, als Nebensache. Wo diese Situation, mag sie auch von Action begleitet sein, vorwiegend ist, wie z. B. beim Apollo von Belvedere, beim Laokoon, da ragt bereits die modernere Zeit mit ihrer Empfindung in die reine Erscheinung antiker Individualität hinein.

Carstens löste den Bann, unter welchem die Götter und Helden Griechenlands gefangen waren. Er malte sie und gab ihnen die Berechtigung der Lebenden. Sie dienen bei ihm nicht mehr dem bloßen Begriffe; sie zeigen nicht die durch das völlige Gleichgewicht zwischen Begriff und Form bedingte Ruhe und Empfindungslosigkeit: sondern er versetzt sie in Situationen, um durch ihr Thun oder Leiden neben dem geistigen Interesse auch das der Empfindung wach zu rufen. Das Absolute wird aufgehoben und das Relative tritt an die Stelle. Anstatt der geformten Idee giebt er den empfundenen Gedanken. Mit einem mächtigen Griffe zieht er die Antike zur lebendigen Natur herüber. Für den Ausdruck dieser Natur waren ihm die großen italienischen Maler seine Führer.

Carstens war keineswegs ein bloßer Eklektiker, nach der Weise des Raph. Mengs. Er suchte sich die Formen für seine künstlerischen Ideen nicht bei einer Reihe antiker Statuen mühsam zusammen: sondern, die Formen-

*) Joachim Heinrich Voß.

schönheit des Hellenenthums als Ganzes auffassend, schuf er selbst seine Figuren und drückte das Individuelle der Gestalt auch physiognomisch aus. Seine Figuren, obgleich ihre Formen auf die Antike hinweisen, sind durchaus Eigengebilde. Für die Art, wie er sie vorführte, für seine Composition, der Anordnung nach, ward Rafael und die Natur das Vorbild des Meisters.

Es bedarf wohl kaum näher bewiesen zu werden, daß hier ein Dualismus in der Productionsweise von Carstens vorliegt, welcher zu seiner Vereinigung der gewaltigsten Begabung bedurfte. Wir wissen heute, daß diese Vereinigung nie völlig zu erreichen ist; daß die Antike nicht mit der Erscheinung lebender Natur verschmolzen werden kann, ohne daß das eine oder das andere Princip zur Herrschaft gelangt. Zu Carstens' Zeit aber war dies Problem noch nicht gelöst, und selbst Lessing — im Irrthum über die Grenzen der Bildhauerei und Malerei — fand noch das Ideal der neuzeitlichen Kunst in der gemalten Formenschönheit der Antike, in den in Action gesetzten, mit lebendiger Empfindung ausgestatteten griechischen Statuen.

Das Geschick wollte es, daß Carstens in diesem Dualismus befangen bleiben sollte. Wäre ihm ein längeres Leben beschert worden, so würde sein reicher Geist gewiß den Ausweg auf eine neue Bahn mit organisch in sich geschlossenen Gebilden gefunden haben. So aber ist er das getreue, künstlerische Symbol der Dämmerung, des Doppellichts, im Reiche unserer modernen Kunst. Er weist zugleich nach zwei Richtungen hin. Er lehrte die Bildhauerei den Empfindungsausdruck, wie er am edelsten in Thorwaldsens Reliefs sich zeigt, und stellte für die Malerei die Forderung der edlen Formen, des idealen Charakters der Figuren neben der genau bemessenen, ausdrucksvollen Handlung hin. Es liegt in der Sache, daß Carstens zunächst auf die monumentale Malerei wirkte; aber auch die Oelmalerei hat von seinen inhaltvollen Werken den größten Nutzen gezogen.

Die Franzosen haben geglaubt, ihren Jacques Louis David nicht allein neben Carstens, sondern hoch über denselben stellen zu müssen. David, der große David, wie seine Landsleute sagen, ist aber neben Carstens nur ein Schatten, ein Künstler mit wesenlosen Werken. David gab in den meisten Bildern nur Theatermasken; Carstens hatte beseelte Menschen voll unmittelbarer Leidenschaftsfähigkeit. Bei David spielen die antiken Personen eine Rolle, die sie auch ganz wohl ungespielt lassen könnten; bei Carstens ist wirkliches Pathos und seine Figuren sind sie selbst. In Carstens ist gar nichts Nachgemachtes, fertig Ueberkommenes, Angelerntes — Carstens

ist im höchsten Grade original. Was er giebt, ist sein vollstes Eigenthum. Er hat das Ziel vor Augen, die Innerlichkeit seiner Personen darzulegen — David kommt in seinen besten Bildern nicht über die äußerliche Schaustellung hinaus.

Es mußten eigenthümliche Umstände eintreten, um einem Genius, wie Carstens war, die Ursprünglichkeit zu erhalten; ihn davor zu behüten, auf den Pfad der Nachahmung gezogen zu werden. Hier waltete die Vorsehung in bemerkenswerther Weise, bis Carstens selbst urtheilsfähig genug geworden war, um durch die Art, wie er seine Studien betrieb, sich vor jedem verderblichen Einflusse zu schützen.

Carstens ward (10. Mai 1754) in der Abgeschiedenheit eines Dorfes, Sanct Jürgen genannt, bei Schleswig, geboren. Sein Vater war ein Müller. Da dieser starb, bevor Carstens noch das neunte Jahr erreicht hatte, so verdankte der Knabe seine Jugenderziehung nur der Mutter. Es ist anzumerken, daß die Mutter, Tochter eines Rechtsgelehrten in Schleswig, geschickt den Zeichenstift handhabte, und sogar malen konnte. Die Muster für ihre Stickereien zeichnete sie selbst mit größter Fertigkeit.

Ein ausgeführtes Gemälde, selbst nicht einmal einen leidlichen Kupferstich, hatte Carstens noch niemals gesehen, bis er nach Schleswig in die Schule geschickt wurde. Im Dome zu Schleswig sah der Knabe die ersten Bilder und Schnitzwerke. Der Eindruck dieser Kunstwerke war so gewaltig, daß sich Carstens' Augen später mit Thränen füllten, wenn er seinen ersten Eintritt in den alten Dom schilderte. Von diesem Augenblicke war das Betrachten dieser Malereien, meist von einem Schüler Rembrandts, Jürgen Owens, gefertigt, der Inbegriff der höchsten Glückseligkeit des Knaben. Sein Morgen- und Abendgebet war, daß Gott ihm die Gnade erzeigen möge, einst zu seiner Ehre auch solche Bilder malen zu können.

Manchmal hatte es der Knabe früher schon versucht, die sehr rohen Holzschnitte im Tyll Eulenspiegel, die Bienenkörbe, Urnen und sonstigen Vignetten in seinem Katechismus nachzuzeichnen. Jetzt bemühte er sich, die Gesichter seiner Lieblingsfiguren auf den Dombildern wiederzugeben. Auch fing er an, aus dem Gedächtnisse die eine und andere auffallende Figur seiner Bekannten zu machen. Die Mutter mußte ihren Farbenkasten sammt den Pinseln hervorsuchen, und kaufte ihm eine kleine Anweisung zum Coloriren und Miniaturmalen. Wer war glücklicher, als der Knabe Asmus? Er portraitirte jetzt Jeden, der ihm sitzen wollte und — erzählte Asmus — ward von den Bauern bald geradezu als ein Hexenmeister angesehen.

Seine übrigen Fortschritte dagegen waren sehr gering. Rechnen war seine fürchterlichste Plage. „Wenn von den Höllenstrafen die Rede war," sagte Carstens später sehr ernst, „so begriff ich nicht, weshalb der Schulmeister das Kopfrechnen am Dienstag und das Tafelrechnen am Donnerstag Nachmittage nicht mit aufführte." Lateinisch und Griechisch wollte ihm durchaus nicht in den Kopf, und mit sechzehn Jahren ward Carstens als einer der unwissendsten Schüler confirmirt und aus der Schule entlassen.

Endlich von der Plage der Schule frei, wollte Carstens ein Maler werden. Ein Schleswiger Kunstmaler, eigentlich ein Decorateur, forderte jedoch, Carstens solle, weil Malen ein schweres Ding sei, sieben Jahre lernen und — jedes Jahr, bis zum Gesellen, hundert Thaler Lehrgeld zahlen. So viel Geld konnten Mutter und Vormünder nicht anwenden. Tischbein in Cassel erklärte sich bereit, Carstens ganz unentgeltlich in die Lehre zu nehmen; aber so lange Carstens der jüngste Lehrling sei, solle er dem Maler die Stiefeln putzen und erforderlichen Falls sich als Bedienter hinten auf die Kutsche stellen. Dazu wollte sich Carstens nicht verstehen.

In dieser Zeit der Unterhandlungen starb die Mutter; das Haus und die Mühle wurden verkauft und Carstens sammt seinen beiden Brüdern mußten ohne vieles Bedenken „zu fremden Leuten". Der Vormund sprach jetzt über Asmus' Schicksal ein Machtwort: er ward bei einem Weinhändler, Namens Bruyn, in Eckernförde als Lehrling untergebracht.

Trotz seines Entschlusses, seine ganze Thätigkeit dem Geschäft zu widmen, brach seine Leidenschaft für die Kunst doch sehr bald wieder durch. Er benutzte jede Freistunde, um sich im Zeichnen zu üben und lernte von einem seiner Bekannten, einem Staffirmaler, die Anfangsgründe der Oelmalerei. Der erste Versuch, welchen Carstens auf eigene Hand in der Oelmalerei machte, war die Copie eines Minervenkopfes nach einem Originalbilde des Cavaliere Giuseppe d'Arpino. Außerdem copirte er „Schlafende Nymphen, von einem Satyr belauscht", nach Abraham Diepenbeeck, dem Schüler von Rubens. Diese beiden Bilder sind, nach Carstens Aussage, die einzigen gewesen, welche er jemals copirte.

Im Portraitiren hatte es Carstens jetzt zu einer ziemlich sichern Treff-fähigkeit gebracht. Er malte seinen Lehrherrn und auch die ihm bis dahin sehr abgeneigte Hausfrau, welche durch ihr sehr gelungenes, im großen Abendmahlsstaate prangendes Conterfei so entzückt wurde, daß sie dem

„unnützen Schlöks" den „Wohlanführenden Staffirmaler von Kröker" zum „Präsent" machte.

Ganz anders aber wirkten auf Carstens „Webbs Untersuchungen des Schönen in der Malerei." Dieses Buch schloß ihm die höheren Regionen der Kunst auf — eine dem Enthusiasten bis dahin noch ganz unbekannte Welt. Jetzt erst ging ihm der Begriff auf, was eigentlich Malen bedeute. Besonders bestrebte sich Carstens, das Wesen der Historienmalerei zu ergründen und sein glühendster Wunsch war, nur ein einziges der Meisterwerke eines Michel Angelo, Rafael, Coreggio, Tizian oder jener anderen Heroen der Kunst zu sehen, von denen sein Buch handelte.

Carstens war inzwischen zum Weinküper hinaufgerückt. Er mußte contraktlich zwei Jahre in dieser Stellung ausharren. Da erfuhr er zufällig von einem Rechtsgelehrten, daß sein Vormund, indem er Carstens von dem „ehrsamen Gewerbe der Malerei" gewaltsam zurückgehalten hatte, seine Befugnisse überschritten habe. Bruyns, der Lehrherr, aber löste den Contrakt nur gegen eine Entschädigung von achtzig Thalern, — und jetzt erst, mit zweiundzwanzig Jahren stand Carstens auf freien Füßen, um den ersten Schritt zu thun, ein Künstler zu werden.

Carstens begab sich nach Kopenhagen. Hier sah er zum ersten Male Gemälde großer Meister. Noch viel mächtiger aber wirkten die Abgüsse nach alten Sculpturen im Antikensaale der Akademie. Hier schon liegt die erste Bestätigung des Urtheils, daß Carstens, welcher außerdem nie des Colorits mächtig zu werden vermochte, viel mehr Sinn und Talent für die Sculptur als für die Malerei besessen habe.

Zuerst war es der übermächtige Eindruck dieser Sculpturen, welcher Carstens verhinderte, sich hinzusetzen, um diese Kunstwerke nachzuzeichnen. Dann stieg vor ihm die Ahnung auf, daß eine Copie der Antiken nur durch die Sculptur zu erzielen sei; daß eine Wiedergabe der körperlich greifbaren Formen auf ebener Fläche nothwendig den ganzen Charakter der Statuen verändern werde. Sollten diese Sculpturen von Carstens für die Malerei benutzt werden, so mußten sie ihr Wesen ganz und gar aufgeben und durch die Einbildungskraft des Künstlers als etwas ihm Eigenes von Neuem geschaffen werden. Carstens studirte die Antike daher nur mit den Augen. Er prägte sich eine Figur nach allen Ansichtspunkten so genau ein, daß er sie mit Leichtigkeit aus dem Gedächtnisse zu zeichnen vermochte und von dieser Methode — die bei einem weniger schöpferischen Geiste sich wahr-

scheinlich unfruchtbarer als die directe Nachahmung erweisen würde — ging Carstens grundsätzlich nie wieder ab.

Zu diesen inneren Ursachen der eigenthümlichen Art seines Studiums kam noch eine äußere. Er schämte sich, als Zweiundzwanzigjähriger sich zwischen die eben erst der Schule ledigen Knaben in den Gypssälen zu setzen, und hier nach „zerstückelten Körpertheilen" zu zeichnen, die gleich von vornherein die Idee des Lebens ausschlossen. Dagegen hörte Carstens einige Vorlesungen in der Akademie, ohne jedoch als Schüler recipirt zu sein. Es dauerte ziemlich zwei Jahre, bevor er, bei seiner tiefen Ehrfurcht vor der Größe der alten Meister, seinem Drange nachgab, sich an eigenen Erfindungen zu versuchen. Er fand, daß seine Darstellungskraft weit hinter seinen bescheidenen Erwartungen zurückbleibe und gerieth bei seiner ersten Composition: „Der Tod des Aischylos" durch Schwierigkeiten aller Art fast in Verzweiflung. Das Fragen um Rath nützte Carstens sehr wenig. „Mein Geistesfeld war so trocken, daß man selbst einen Platzregen von Wissen nicht bemerkt haben würde", sagte Carstens. Aber nachhaltig war die Fruchtbarkeit, welche das scheinbar so sterile Feld nach und nach aufgesammelt hatte. „Ich habe," erzählte Carstens, „das große Malerbuch von Lairesse*) unzählige Male durchgelesen und den einzelnen Theilen nach durchstudirt. Hier fand ich praktisch Brauchbares, eine Handhabe, um die Technik anzupacken. Lairesse war meine Vogelorgel, und ich lernte ihn aufs genaueste auswendig."

Nach vierjährigem Aufenthalte in Kopenhagen sollte ihm auf bittere Weise zu Gemüthe geführt werden, daß er nichts zu leisten im Stande sei. Er hatte eine Zeichnung von Adam und Eva nach Milton gemacht und der Graf Moltke wünschte die Composition in Oel ausgeführt zu besitzen. Der Mäcen setzte den Preis des Bildes auf sechzig Thaler fest. Voll Feuereifers warf sich Carstens auf die Arbeit und brachte selbst das Gemälde nach dem vierzehn Stunden von Kopenhagen entfernten Moltkeschen Landgute. Der Graf entsann sich mit Mühe des bestaubten Wandrers — Carstens hatte den weiten Weg zu Fuße gemacht — fand das Werk so mangelhaft, „das er dasselbe unmöglich in seinen Sälen aufhängen könne" und schenkte ihm acht Ducaten für die Mühe. Carstens ließ das Geld liegen, nahm, wüthend vor Scham, sein Bild und ging von dem Schlosse fort, ohne nur einen Trunk Wasser anzunehmen. Jetzt erst fing der Schüler

*) Er lernte Holländisch, um dasselbe lesen zu können.

aus seinem geistigen Halbschlummer völlig zu erwachen an. Moltke hatte den Punkt getroffen, um die Feder seiner Selbstthätigkeit mit voller Gewalt aufschnellen zu lassen. Verarmt, wie Carstens war, nachdem sein väterliches Erbtheil verzehrt worden, verlor er nicht nur den Muth nicht, sondern fing wirklich an zu arbeiten — das heißt zu componiren und zu malen.

Die Moltkesche Engherzigkeit und Rücksichtslosigkeit war indeß nicht unbekannt geblieben und der Erbprinz Friedrich von Dänemark ward neugierig, Carstens „Adam und Eva" zu sehen. Er fand das Bild nicht ohne Verdienste und bezahlte dasselbe mit hundert Ducaten. Vorsichtig, wie die Transalbingier sind, betrachtete Carstens dieses Geld als sein Reservekapital und fing an, fleißig Portraits zu malen, die ihm ausreichende Mittel für seine geringen Bedürfnisse gewährten.

An Rom wagte Carstens gar nicht zu denken. Es lag auf der Hand, daß er durch Portraitiren nicht soviel verdienen werde, um sich das Geld für eine Reise nach Italien und für einen längern Aufenthalt daselbst, zu ersparen. Wollte er des akademischen Stipendiums theilhaftig werden: so mußte er nothwendig Schüler der Akademie werden und außerdem die goldene Medaille gewinnen.

Nach langem Bedenken ließ sich Carstens als Schüler aufnehmen. Man hatte Alles gethan, um ihm über die untersten Classen schonend wegzuhelfen. Im Gypssaale saß er bloß vierzehn Tage und ward dann in die Modellclasse eingeführt, wo nach dem Nackten gezeichnet wurde. Die „gemeine Natur", welche hier zur Anschauung gebracht wurde, widerte indeß Carstens an, und er gehörte zu den unregelmäßigen Besuchern des Aktsaales.

Für die Ausstellung der Akademie componirte er den „Aiolos und Odysseus", eine Zeichnung voll Effects und wilder Großartigkeit. Für die Ausführung in Oel suchte er die technische Belehrung des im Colorit sehr tüchtigen Professors Abildgaard. Dieser aber war durchaus nicht geneigt, „sich auf die Hände und in die Karten sehen zu lassen". Carstens ward sehr trocken abgefertigt und erfuhr nebenbei, daß er, da er schon achtundzwanzig Jahre zähle, viel zu alt sei, um hoffen zu dürfen, ein Maler zu werden. Es sei für ihn, Carstens, ein sehr glücklicher Zufall, daß er den Weinhandel erlernt habe — den möge er wieder aufnehmen. Carstens entgegnete: Ob Michel Angelo, der in Oel nicht zu malen verstanden habe,

nicht dennoch ein großer Maler sei? Die Pinselei in Oel mache allein den großen Künstler nicht aus.

Abildgaards Gunst war für Carstens auf immer verloren. Carstens ließ indeß nicht lange auf sich warten, um zu zeigen, aus welchem Stoff sein Charakter sei. Die goldene Medaille erhielt ein Verwandter Abildgaards und zwar für eine sehr untergeordnete Leistung. Carstens empfing die große Silbermedaille. Er erklärte, daß der erste Preis der Arbeit eines anderen Schülers, als der des Neffen Abildgaards zukomme; daß er selbst von einer Akademie, wo die Auszeichnungen nach Gunst und Gaben vertheilt würden, eine solche nicht annehmen werde. Man sandte ihm seine Medaille ins Haus, — er wies sie zurück. Die Folge war, daß Carstens von der Akademie verwiesen wurde und das Wohlwollen des Erbprinzen gründlich einbüßte.

Inzwischen war Carstens' jüngerer Bruder Friedrich nach Kopenhagen gekommen und studirte als Maler unter der Leitung seines Bruders. Die Brüder und ein Bildhauer Busch faßten den abenteuerlichen Entschluß, mit sehr geringen Geldmitteln versehen, die Reise nach Rom zu unternehmen. In Nürnberg trennte sich Busch von den Brüdern, welche ihrerseits glücklich nach Mantua gelangten, wo sie die Werke des Giulio Romano bewunderten. Fast geldlos wurden die Brüder an einen General von Stein in Mailand gewiesen, der ihnen vielleicht hier Erwerbsquellen anweisen könne. Der General aber wies barsch die Künstler zum Hause hinaus.

Zu Fuß mußte nun die Rückreise nach Deutschland angetreten werden. In Zürich half der Dichter Geßner, Lavater, der Componist Reichhart mit Geld aus, und die Wandrer kamen glücklich bis Lübeck, wo Carstens fünf Jahre lang sich durch Portraitmalen Unterhalt erwarb. Seine Compositionen aus dieser Zeit athmen ganz den Geist Giulio Romano's. Es sind von diesen Arbeiten besonders zu nennen: „Sokrates rettet dem Alkibiades das Leben"; „Odysseus beschwört die Schatten der Abgeschiedenen"*); „Loke zeigt dem Hother die Walkyren"; „Thusnelda reicht dem Hermann den Siegeskranz"; „Kassandra, vor dem Palast des Pelops weissagend"; „der abgeschiedene Patroklos erscheint dem Achilleus" ꝛc.

Es war der Dichter Overbeck, welcher, nachdem er das eminente Talent des armen Malers erkannt hatte, den reichen Senator Rodde bewog,

*) Odyssee, Buch XI.

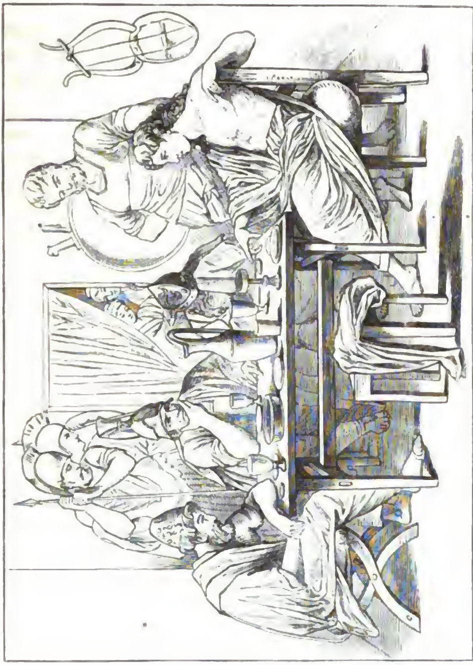
sich des Künstlers anzunehmen. Rodde bezahlte zunächst Carstens Schulden, an hundert Thaler, und setzte ihn in den Stand, die Reise nach Berlin zu machen und dort wenigstens ein halbes Jahr lang sorgenlos zu leben. Durch ein Oelgemälde: „Die vier Elemente“, welches er für die Ausstellung an den Curator der Berliner Kunstakademie, den Minister von Heinitz, sandte, führte er sich bei diesem Manne ehrenvoll ein und reiste dann nach Berlin. Festentschlossen, sich vom Portraitiren abzuwenden, versank Carstens bald in tiefe Noth. Er lebte oft nur von Brod und Wasser.

Dennoch besaß er Energie genug, um bei der im zweiten Jahre folgenden Ausstellung mit einem großartigen Werke aufzutreten: „Der Sturz der Engel“, eine Zeichnung mit gegen zweihundert Figuren, die Carstens die Bestallung als Professor der Akademie der Künste und einen Jahrgehalt von 150 Thalern einbrachte, welche Summe im nächsten Jahre auf 250 Thaler erhöht wurde. Von seinen Arbeiten in Berlin ist die Ausmalung eines Saales im Dorvilleschen Hause, die er für den Minister von Heinitz ausführte, das Bedeutendste. Nach dem Philostrat ward hier der „Komus“ geschildert — der Gott des lachenden Lebensgenusses — sammt Apollon und den Musen. Als Gegendienst für diese unentgeltlich gemachte Arbeit entschloß sich Heinitz, den Künstler behufs einer Reiseunterstützung dem Könige vorzustellen und zu empfehlen. Es ward ihm die Summe von 450 Thalern jährlich für einen zweijährigen Aufenthalt in Rom bewilligt.

Endlich, im Jahre 1792, kam Carstens, nunmehr achtunddreißig Jahre alt, in der ewigen Stadt an. Er begann hier seine Studien auf seine alte Weise: er betrachtete die Meisterwerke des Alterthums und der großen Maler Italiens. Eigenartig, wie Carstens auch im persönlichen Umgange, trotz aller im Grunde seines Herzens wohnenden Gutmüthigkeit, war, zerfiel er sehr bald mit dem Professor Rehberg, der von der Akademie in Berlin nach Rom gesandt war, um die preußischen Stipendiaten zu beaufsichtigen, ihnen mit Rath an die Hand zu gehen und gelegentlich über ihre Fortschritte zuberichten.

Diesen Polizeiprofessor betrachtete Carstens mit entschiedenstem Widerwillen. Nachdem er sich ihm vorgestellt und in gönnerhafter Weise einige Rathschläge empfangen hatte, die Niemand weniger als Carstens zu beachten geneigt sein konnte, zog er sich nach und nach ganz von Rehberg zurück. Dieser Umstand scheint viel mitgewirkt zu haben, daß sich Carstens' Verhältniß zur Akademie auf eine für den Künstler so nachtheilige Weise löste.

Busch, der Bildhauer, welcher sich bereits seit neun Jahren in Rom befand, machte sich ihm während der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Rom sehr nützlich. Carstens besuchte die Ateliers der deutschen Künstler,



Achilles, die Gesandten Nestors zurückweisend. Nach einer Zeichnung von Carstens.

des Malers Müller, Schmidt aus Darmstadt, der Angelica Kaufmann welche letztere mit ihrer studirten Naivetät einen sehr unvortheilhaften Eindruck auf ihn machte. Die meisten Maler waren zu jung für Carstens, erschienen auch so sittenverwildert, daß er sich in ihrer Gesellschaft nicht wohl fühlen konnte.

Da Carstens in seiner durchaus wahrhaften Art sehr harte Urtheile über diese Kunstjünger und ihre Leistungen aussprach, so ward er sehr bald eine gefürchtete und bitter angefeindete Person. Seine Kränklichkeit diente eben nicht dazu, den Künstler liebenswürdiger zu machen, und so sah er sich bald fast ganz auf sich allein angewiesen.

Er entbehrte indeß den Umgang der jungen, deutschen Maler nicht. Sein ganzes Innere war in fortwährender Erregung durch die ihn umgebenden Werke der Kunst. Er hatte durch die langen trüben Jahre seit seiner Knabenzeit nichts von seiner Begeisterungsfähigkeit verloren. Wie das Kind einst im Dome von Schleswig Jürgen Owens Bilder bewunderte, so stand der ernste Mann, mit dem bleichen Gesichte, den gramgezeichneten Zügen und der schwächlichen Gestalt jetzt vor den Werken Michel Angelo's, oder Rafaels und betrachtete, wie festgebannt, die Kolosse von Monte cavallo. Bei der Betrachtung der Dioskuren hatte ihn einst ein winterlicher Regenguß überrascht, ohne daß er es gewahrte, wie er völlig durchnäßt worden war. Ein Fieber folgte, und sein Brustleiden erwies sich bald als sehr verschlimmert.

Carstens traute den französischen Malern der Davidschen Schule im Anfange zu, daß sie, welche ihm allerdings in dem Streben nach strenger Zeichnung nach der Antike nahe standen, leicht bewogen werden könnten, ihm auf der von ihm gefundenen Bahn zu folgen. „Aber," sagte Carstens, „es waren zwei Hindernisse vorhanden — ich verstand ihre Sprache nicht, und sie begriffen nicht die Sprache meiner Zeichnungen. Und außerdem steckten Gagnereaux, Fabre, Desmarées und Blanchard, die besten Franzosen, zu tief in theatralischer Unnatur. Sie wollten nichts als Haupt- und Staatsactionen aus der classischen Welt, voll Pomp und Bravour. Von Empfindung wußten sie nichts und betrachteten die Darlegung derselben als eine Schwäche. Die Leute waren in Guillotinenluft, bei ewigem Mord und Todtschlag erwachsen — und ich ließ sie ihres Weges gehen."

In das Jahr 1794 fiel die Ankunft seines alten Freundes, Fernow, in Rom, der ihm später ein literarisches Ehrendenkmal setzen sollte. Dies war „frisches Oel auf Carstens Geisteslampe." Er arbeitete rüstiger, als je, „immer mehr sich dem Rafael zuwendend." Im folgenden Jahre ward Carstens benachrichtigt, daß die bezogene Unterstützung aufhöre. Er sollte Arbeiten einsenden, und davon werde man abnehmen: ob ihm die Hälfte seiner Pension zu belassen sei, oder ob man ihn „für seine eigene Rechnung fortan malen lassen wollte."

Der schroffe, mit Stachelreden gewürzte Brief des Ministers von Heinitz that bei Carstens seine Wirkung. Er beeilte sich, auf seine eigenen Füße sich zu stellen, wenn in Berlin mit jener schonungslosen Drohung Ernst gemacht werden sollte. Kurz entschlossen griff er zu einem, damals in Rom neuen Mittel, um sich bekannt zu machen: er lud das römische Publikum zu einer Ausstellung seiner Arbeiten ein und wünschte die öffentliche Beurtheilung derselben. Der Erfolg rechtfertigte vollkommen die Erwartung des Künstlers.

Das erste Werk, mit welchem er auf diese Weise öffentlich auftrat, war betitelt: Die Ueberfahrt — nach Lucians gleichnamiger Erzählung. Megapentes, ein reicher, junger Lüstling, sträubte sich gegen die Reise in die Unterwelt. Dennoch mußte er dem Mercur in den Orcus folgen. Als Mercur aber beim Aiakos, dem einen der Todtenrichter, ankommt, fehlt Megapentes. Mercur, Cyniscus und der Schuster Micil beeilen sich, den Entlaufenen einzuholen. Eben an der Grenze der Oberwelt wird er gefangen und gebunden in Charons Nachen geschleppt. Der Nachen war voll und stieß ab; der Schuster war jedoch vergessen und Charon decretirte, daß er ihn nicht mitnehmen werde. Da warf sich Micil in den Acheron. Klotho befiehlt Charon, den Unglücklichen, welcher mit Freuden gestorben sei, einzunehmen und als der Fährmann sich weigert, wird der Schuster auf den Nacken desselben gesetzt.

Fernere Bilder waren: die „Parzen“, „Zeit und Raum“, „Gastmahl des Platon“, „der Parnaß“, „die Helden im Zelte des Achilleus“, die „Argonauten“, nach dem orphischen Gedichte, „Achilleus und Priamos“, „Geburt des Lichtes“, „Ganymedes“, „Sokrates im Korbe“, nach den „Wolken“ des Aristophanes. Die „Nacht mit ihren Kindern“ entstand während der Ausstellung, welche bald in und außerhalb Roms von sich reden machte und Künstler und Kunstfreunde von allen Seiten herbeizog.

Im folgenden Jahre beschickte Carstens die Ausstellung in Berlin und gerieth mit dem kleinlich-geistlosen Heinitz in scharfe Fehde. Man betrachtete seine Zeichnungen als königliches Eigenthum, da er als Stipendiat Werke einzusenden habe. Carstens setzte indeß seinen Kopf durch, und sein Verhältniß zur Akademie löste sich völlig.

Mit großem Fleiße fing er jetzt an zu wirken. In noch nicht zwei Jahren schuf er zwölf Werke ausgezeichneter Art: Die Zurückbringung des Megapentes; Bacchus, der den Amor aus seiner Schale tränkt (die Idee von Thorwaldsen benutzt); Zeus und die Titanen; das Orakel; die Lapithen

beim Gastmahl; Helena; Fingals Kämpfe mit dem Geiste Loda's; Perseus und Andromeda; Dante's Hölle (fünfter Gesang); der singende Homer, Oidipos im Hain der Eumeniden; die Hexenküche nach Göthe's Faust; Jason.

Das Jahr 1796 war das letzte, das der Künstler in leiblicher Gesundheit verbrachte. Dann setzte er den Fuß auf das Gebiet des Todes und rang sich hin, bis er ins Grab sank. Im folgenden Jahre entstanden die wundervollen Umrisse des „Argonautenzuges“ in vierundzwanzig Darstellungen.

Durch bittere Kritiken in den Horen (vom Maler Müller) ward der leidende Mann sehr niedergedrückt. Aber auch diese Pfeile überwand er, aufgerichtet von seinen Freunden Joseph Koch, Thorwaldsen und Fernow. Er ging mit Begeisterung an die Darstellung des „Goldenen Zeitalters“, als er, 44 Jahr alt, am 25. Mai 1798 dem unerbittlichen Schnitter der Todesgarben anheimfiel.

Den Arbeiten Carstens' begegnet man nur selten in öffentlichen Gallerien. Nur an zwei Orten finden sich solche in größerer Anzahl vereinigt, nämlich in der großherzoglichen Kunstsammlung in Weimar und der Thorwaldsenschen Sammlung in Kopenhagen. Seine Argonauten gab Koch in Kupferstichen heraus (Rom 1799). Am bekanntesten ist er in größeren Kreisen durch die von Müller gestochenen und von Schuchardt erläuterten Umrisse nach seinen Zeichnungen geworden. In einem Zimmer des Berliner Schlosses findet sich ein Cyklus mythologischer Darstellungen als Deckengemälde, welche vermuthlich kurz vor des Künstlers Abreise nach Rom entstanden sind.

Die Ausstellung der Carstensschen Arbeiten in Rom war ein epochemachendes Ereigniß in der Geschichte der bildenden Künste, insbesondere der deutschen Malerei. Auf dem von dem edlen Meister gelegten Grunde erheben sich die frischen Anfänge der deutsch-römischen Schule. Als die Pioniere der großartigen Erhebung des germanischen Kunstgeistes erscheinen Hetsch, Wächter, Schick, — dann treten die Genien von Cornelius und Overbeck gefolgt von zahlreichen Ruhmesgenossen — Schnorr, Genelli u. A. — auf, die im Verein mit den genialen Meistern der Schwesterkünste, Schinkel und Rauch, mit dem neuen Jahrhundert auch ein neues Zeitalter, eine glänzende Blütheperiode der Kunst heraufführen.

Adolph Görling.

Verzeichniß der Illustrationen.

I. Band.

Verzeichniß der Illustrationen.

II. Band.

Verzeichniß der Illustrationen.

III. Band.

Künstler-Verzeichniß.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

DATE	ISSUED TO